MICHAEL CHEJOV

Al Actor

(TO THE ACTOR)

Sobre la técnica de actuación



AL ACTOR

Sobre la Técnica de Actuación

por

MICHAEL CHEJOV

Con un prólogo de Yul Brynner

Refiriéndose a *AL ACTOR*, Gregory Peck dice:

"Durante muchos años supe, igual que otros muchos de los que integran nuestra profesión, que el señor Chejov es uno de los actores-artistas más grandes del mundo, pero no me parecía posible que Chejov pudiera escribir un sistema práctico en cuanto al entrenamiento y preparación para desempeñar un papel, que, no sólo explicase cómo él consigue efectos de tanta fuerza, sino que mostrase a los otros el camino para conseguirlos a su vez.

AL ACTOR es, sin duda alguna, el mejor libro que he leído sobre la técnica de representar. Actores, directores, escritores, y críticos le quedarán agradecidos por su obra. También servirá de ilustración a quienes gustan del teatro y deseen profundizar sus apreciaciones acerca del *bien actuar*, de todo lo cual resultará un impulso al arte teatral".

En su obra, *AL ACTOR*, Michael Chejov ha compendiado de manera brillante los resultados de sus muchos años de experimentos, ensayos y comprobaciones hechos en el teatro profesional y en las escuelas de arte tea-

(Pasa a la solapa posterior)


TRIBUNAL CONSTITUCIONAL
MEXICO

AL ACTOR

MICHAEL CHEJOV

A L A C T O R

SOBRE LA TECNICA DE ACTUACION

(TO THE ACTOR)

DIBUJOS DE NICOLAI REMISOFF

6a. EDICIÓN

EDITORIAL CONSTANCIA, S. A.

TLACOQUEMECATL, 73

MEXICO, D. F.

Traducción del inglés:
JOSE VILLALBA PINYANA

Supervisión
JOSE MARIA FRANCES

1a. Edición, octubre de 1955
2a. Edición, abril de 1957
3a. Edición, noviembre de 1959
4a. Edición, septiembre de 1961
5a. Edición, diciembre de 1963
6a. Edición, julio de 1966

DERECHOS RESERVADOS©

Copyright in U. S. A. by MICHAEL CHEKHOV, 1954.

Impreso en México — *Printed in Mexico*

A GEORGE SHDANOFF

que compartió conmigo el agotador trabajo, la excitación y las alegrías del TEATRO CHEJOV. Su habilidad como director y los experimentos pedagógicos realizados con los principios del método que presento en este libro, fueron influencias estimulantes.

CONTENIDO:

Capítulo		Pág.
1	CUERPO Y PSICOLOGIA DEL ACTOR	21
2	IMAGINACION E INCORPORACION DE IMAGENES	45
3	IMPROVISACION Y CONJUNTO	61
4	LA ATMOSFERA Y LOS SENTIMIENTOS INDIVIDUALES	75
5	LA GESTICULACION PSICOLOGICA	93
6	EL PERSONAJE Y SU CARACTERIZACION ..	117
7	INDIVIDUALIDAD CREADORA	127
8	COMPOSICION DE LA REPRESENTACION TEATRAL	137
9	DIFERENTES TIPOS DE ACTUACIONES	171
10	COMO POSESIONARSE DEL PAPEL	181
11	NOTAS FINALES	207
12	EJEMPLOS PARA LA IMPROVISACION	215

ST. JAMES THEATRE
Nueva York, 23 de julio, 1952

Querido señor Chejov, mi amado maestro:

Me parece que la última vez que tuve oportunidad de hablar con usted se remonta a diez años aproximadamente. No creo haberle expresado nunca, durante el año o algo así en que disfruté el privilegio de trabajar a su lado, la historia completa de mi dedicación a su teoría del arte de representar.

Comenzó allá por el veintitantos, cuando vi su nombre en el repertorio de obras que representó en París: *Inspector General, Erico Catorce, La Noche Duodécima, Hamlet,* etc. Salí con la profunda convicción de que a través de usted, solamente a través de usted, podría yo encontrar lo que buscaba; es decir, el modo concreto y tangible de alcanzar la maestría en ese algo huidizo que denominamos la ciencia de representar.

Esta dedicación prosiguió con los años y la mayor parte del tiempo parecía inasequible. Quise unirme a su grupo cuando por primera vez formó su *Chekhov Theater* en el *Darlington Hall* de Inglaterra. Luego, me dijeron que se había trasladado a América con el grueso de su grupo para seguir trabajando en Connecticut, y me llevó varios años, por causa de los acontecimientos mundiales, venir finalmente a América con el solo propósito de trabajar con usted.

Ahora, teniendo en mis manos el manuscrito de AL ACTOR, doy mi meta por alcanzada del todo. En este libro hallo cosas que estuve tratando de encontrar por mí mismo; exactamente lo que traté de aplicar a mi trabajo desde que tuve la fortuna de trabajar en su compañía. Mas a pesar de haber visitado diversas escuelas y a muchos de los actores-creadores de mayor fama, a directores y a maestros, nunca encontré cosa alguna que me enseñara lo más importante en la técnica de representar. Enseñaban muy bien lo referente a la dicción y, asimismo, cómo recoger la voz del apuntador, pero dejaban al cuidado de cada uno la búsqueda de la parte vital y más importante en la propia actuación, con arreglo únicamente a "leyes" vagamente establecidas que, en realidad, no eran sino palabrería, sin constituir ayuda de ninguna clase.

Cuando se es pianista, se dispone de un instrumento que uno aprende a dominar merced al trabajo de sus dedos y un arduo ejercicio, y así, el artista creador puede dar expresión a su arte. Pero cuando se es actor, ese artista que se lleva dentro, ha de valerse del instrumento más difícil de gobernar, ya que es uno mismo con su modo de ser físico y emocional. Aquí, creo yo, radican todas las confusiones de las diferentes escuelas de interpretación, y este es el porqué su manuscrito, que tengo a la vista, vale más de su peso en oro para cualquier actor. A mi entender, para cualquier artista creador.

Como digo antes, todas las cosas que he aprendido de usted las he aplicado durante años enteros, en todos los ambientes en que haya trabajado, no sólo como actor, sino como director; no sólo en el teatro, sino en la televisión, en el manejo de las cámaras, en el diseño de los escenarios, es decir, en la coordinación de esa cuestión tan compleja que es la vida de una producción dramática televisada.

En mi opinión su AL ACTOR es, con mucho, el mejor libro en su género, sin que pueda comparársele ninguno de los que han aparecido sobre ese tema. Y, a mi modo de ver, se lee tan bien como cualquier novela de las que he tenido en mis manos.

Sólo me resta darle las gracias por haberme hecho posible, y a los demás artistas también, el contar con un valioso compendio que nos permitirá dominar lo que usted califica de "proceso creador".

Suyo,

YUL BRYNNER

Nota Preliminar

Este libro es el resultado de mis observaciones, tras el telón, del *Proceso Creador,* las cuales inicié hace muchos años en Rusia en el *Teatro de Arte* de Moscú, del que formé parte durante dieciséis años. En ese tiempo trabajé con Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Vachtangov y Sulerjitsky. En mi capacidad como actor, maestro y, principalmente, director del *Segundo Teatro de Arte* de Moscú, me fue posible desarrollar mis métodos de representar y dirigir hasta concretarlos en una técnica definida, de la cual este libro viene a ser consecuencia.

Después de vivir en Rusia, trabajé algunos años en teatros de Letonia, Lituania, Austria, Francia, Inglaterra y, en Alemania, con Max Reinhardt.

Han constituído también mi mejor fortuna y privilegio el conocer y observar a renombrados actores y directores de todos los tipos y tradiciones, entre los cuales se cuentan personalidades tan memorables como Chaliapin, Meyerhold, Moissi, Jouvet, Gielgud y otros.

Me fue posible, además, adquirir muchos conocimientos útiles mientras dirigí *La Noche Duodécima* para el teatro hebreo "Habima", en Europa; las óperas *Parsifal,* en Riga, y *La Feria de Sorochinsk,* en Nueva York. Durante mi trabajo en esta última, una serie de discusiones que sostuve con el difunto Sergio Rachmaninoff me inspiró muchas contribuciones adicionales a esta técnica.

En 1936 el matrimonio L. K. Elmhirst y la señorita Beatriz Straigh abrieron una escuela dramática en *Darlington Hall,* Devonshire, Inglaterra, con la intención de implantar allí el *Teatro Chejov.* Como directivo de aquella escuela, tuve oportunidad de realizar un número considerable de experimentos relacionados con mi técnica. Estos experimentos continuaron después que la escuela fue trasladada a los Estados Unidos, al iniciarse la Segunda Guerra Mundial y, más adelante, durante la evolución de la escuela hasta convertirse en un teatro profesional conocido por los *"Chekhov Players"* (Actores Chejov).

Este teatro pudo haber continuado aventurándose en algunos principios nuevos del arte dramático durante el curso de su jira como compañía de repertorio clásico; sin embargo, su actividad se vio truncada cuando muchos de sus componentes fueron llamados al servicio de las armas. Mis experimentos lucharon mucho tiempo, y recibieron

ayuda de los actores de Broadway, pero se tuvieron que posponer definitivamente, por tiempo indefinido, cuando muchos de los miembros de esta otra compañía también fueron llamados a filas.

Hoy en día, después de todos estos años de pruebas experimentales y comprobaciones, siento que ha llegado el momento de estampar mis ideas en el papel para ofrecerlas, como la obra de mi vida, al juicio de mis colegas y del público en general.

Haciéndolo así, deseo expresar ante todo mi gratitud al señor Paul Marshall Allen, por su generosa ayuda en cuanto a la formación del texto; a Betty Raskin Appleton, al doctor Sergio Bertensson, a Leónidas Dudarew-Ossetinski, a Hurd Hatfield y, en particular, a Deirdre du Prey, mi discípulo más antiguo y maestro calificado del método, por sus contribuciones respectivas.

Una nota especial de aprecio la reservo a Charles Leonard, compositor —productor— director, cuyos perfectos conocimientos del método y comprensión de sus aplicaciones a las distintas ramificaciones de la escena, pantalla, radio y televisión me persuadieron de que debía imponerle el trabajo editorial de esta versión final del manscrito. Su incalculable pericia ha hecho de mí un gran deudor suyo.

MICHAEL CHEJOV

Beverly Hills, California, 1952.

Recordatorio al Lector

Necesito su ayuda.

La abstrusa naturaleza del tema, requiere no solamente concentración en la lectura y clara comprensión, sino la cooperación con el autor. Para que el texto pueda ser fácilmente comprensible, por el contacto personal y la demostración, debe necesariamente depender de algo más que los meros vocablos y conceptos intelectuales.

Muchas de las preguntas que puedan surgir en su mente, durante o después de la lectura de cada capítulo, podrán ser contestadas mejor a través de la aplicación práctica de los ejercicios prescritos más adelante. Por desgracia, no existe otro medio de cooperación; la técnica del actor no podrá ser comprendida nunca exactamente sin practicarla.

M. CH.

AL ACTOR

La técnica de cualquier arte parece algunas veces extinguirse, como si fuera la chispa de la inspiración en cualquier artista mediocre. Pero la misma técnica en manos de un maestro, puede hacer que la chispa se convierta en llama inextinguible.

Josep Jasser

1

CUERPO Y PSICOLOGIA DEL ACTOR

Nuestro cuerpo puede ser nuestro mejor amigo o nuestro peor enemigo.

Es un hecho conocido que el cuerpo humano y su psicología se influyen el uno al otro y se hallan en constante acción concentrada. De esta manera un cuerpo poco desarrollado o muscularmente superdesarrollado puede fácilmente ofuscar la actividad de la mente, embotando los sentimientos o debilitando la voluntad. Porque cada campo o profesión es propicio a los hábitos característicos ocupacionales, molestias y azares que inevitablemente afectan a quienes lo practican o trabajan en ello. Es muy raro que hallemos equilibrio o armonía entre el cuerpo y la psicología.

Pero el actor, que debe considerar su cuerpo como un instrumento con el cual expresar las ideas creadoras en el escenario, *debe* esforzarse por obtener la completa armonía entre ambos: cuerpo y psicología.

Hay ciertos actores que pueden sentir sus papeles profundamente y comprenderlos con diafanidad, pero que no aciertan a expresar ni a transmitir al público estas riquezas que llevan dentro. Aquellos maravillosos pensamientos y emociones se ven encadenados de algún modo en el interior de sus cuerpos no desarrollados. El proceso de ensayar y representar constituye para ellos una lucha dolorosa contra su propio *too, too solid flesh* (1), como decía Hamlet. Pero no tienen por qué desani-

(1) Demasiada carne sólida.

marse. Todo actor, en un grado mayor o menor, sufre alguna vez de estas resistencias de su cuerpo.

Para dominar aquéllas, son necesarios los ejercicios físicos, pero deben ser cimentados sobre principios diferentes de los que se emplean en la mayor parte de las escuelas dramáticas. La gimnasia, la esgrima, los ejercicios acrobáticos, calisténicos y de lucha, son indudablemente buenos y útiles de por sí, pero el cuerpo de un actor debe someterse a un género especial de desarrollo de acuerdo con las exigencias particulares de su profesión.

¿Cuáles son estas exigencias?

En primer lugar y con carácter preferente figura la extrema *sensibilidad del cuerpo ante los impulsos psicológicos creadores*. Esto no puede obtenerse mediante un ejercicio estrictamente físico. La psicología misma debe tomar parte en semejante desarrollo. El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que lo trasmuten gradualmente en una membrana sensitiva, una especie de receptor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos.

A partir del último tercio del siglo diecinueve una perspectiva materialista mundial ha venido reinando, con poderío siempre creciente, en la esfera del arte, tanto como en la de la ciencia y en la vida diaria. En consecuencia, tan sólo las cosas que son tangibles, tan sólo aquello que es palpable y únicamente cuanto tiene la apariencia externa de los fenómenos de la vida, parece poseer validez bastante para atraer la atención del artista.

Bajo la influencia de los conceptos materialistas, el actor contemporáneo se ve constantemente corrompido, sin necesidad, por la peligrosa práctica de eliminar los elementos psicológicos de su arte y sobreestimar la significación de lo físico. Así, tanto más profundamente se hunde en este medio antiartístico, su cuerpo se hace cada vez menos animado, más y más sombrío, denso, parecido a una marioneta, y en casos extremos

llega inclusive a evocar a un autómata de su edad mecánica. La venalidad le suministra un substitutivo conveniente de la originalidad. El actor comienza por recurrir a toda clase de trucos y viejos moldes teatrales, con lo que muy pronto acumula numerosos hábitos peculiares de actuar y amaneramientos corporales. Pero sin que nada importe cuán buenos o malos sean o parezcan ser, constituyen en suma un reemplazo para sus reales emociones o sentimientos artísticos, para una creación auténtica en el escenario.

Además, bajo el poder hipnótico del materialismo moderno, los actores se sienten más bien inclinados a descuidar los límites que deben separar la vida diaria de la del escenario. Se esfuerzan por el contrario en ofrecernos la vida tal como es, y con tal de hacerlo así se transforman en vulgares fotógrafos más bien que en artistas. Propenden peligrosamente a olvidar que la verdadera tarea del artista creador no estriba en copiar meramente las apariencias externas de la vida, sino en *interpretar* la vida en todas sus facetas y profundidades; en enseñar lo que se oculta tras el fenómeno llamado vida, hasta permitir al espectador ver más allá de las superficies y apariencias de la vida.

Porque, ¿no es el artista, el actor en el verdadero sentido, un ser que se halla dotado de la habilidad de ver y experimentar cosas que se mantienen ocultas para el promedio de las personas? ¿Y no radica su misión real, su gozoso instinto, en transmitir al espectador, como en una especie de revelación, *su* propia impresión de las cosas, como *él* las ve y las siente? Sin embargo ¿cómo poder hacerlo, si su cuerpo se halla encadenado y limitado, en sus medios expresivos, por la fuerza de influencias antiartísticas, y no creadoras? Dado que su cuerpo y su voz son únicamente los instrumentos físicos sobre los cuales debe basar su actuación, ¿no debe protegerlos contra restricciones que son hostiles y deletéreas para su arte?

El pensamiento materialista, frío y analítico, tiende a coartar el vuelo de la imaginación. Para contrariar esta mortal in-

trusión, el actor debe oponerle sistemáticamente la tarea de alimentar su cuerpo con otros impulsos distintos a aquellos que lo impelen a un modo estrechamente materialista de vivir y pensar. El cuerpo del actor puede revestir un valor óptimo para él, tan sólo cuando lo mueva una incesante corriente de impulso artístico; solamente entonces, podrá ser flexible, expresivo y, lo más vital de todo, sensitivo y capaz de responder a las sutilezas que constituyen la vida creadora interior del artista. Porque el cuerpo del actor debe moldearse y rehacerse desde *adentro*.

Tan pronto como usted comience a practicar su voluntad quedará atónito al ver cuanto y cuan ávidamente el cuerpo humano, especialmente si es el de un actor, puede allanarse y responder a toda especie de valores psicológicos. Por tal motivo, para el desarrollo de un actor, los ejercicios psicofísicos deben buscarse y aplicarse. Los nueve ejercicios primeros se encaminan a cumplir esta necesidad.

Esto nos lleva al lineamiento de la segunda exigencia, la cual no es otra que *la riqueza de la psicología en sí misma*. Un cuerpo sensible y una psicología rica, colorida, se complementan hasta crear aquella armonía tan necesaria a los fines de un actor profesional.

Usted puede llegar a ello mediante un constante crecimiento de su interés. Trate de experimentar o asumir la psicología de personas de otros tiempos, mediante la lectura periódica de piezas teatrales, novelas históricas e inclusive la historia misma. A la vez que realiza esto, trate de penetrar sus pensamientos sin imponerles sus modernos puntos de vista, conceptos de moral, principios sociales, o cualquiera otra cosa que se contraiga a su naturaleza u opinión personal. Trate de comprenderlos a través de *su* modo de vivir y las circunstancias que rodearon sus vidas. Rechace el dogmatismo de la errónea noción de que la personalidad humana nunca cambia, sino que sigue siendo la misma por encima de todos los tiempos y edades. (Una vez oí decir a un actor prominente: "¡Ham-

let fue precisamente un tipo parecido a mí!" En un instante acababa de traicionar su pereza interna que le impedía entrar a fondo en la personalidad de Hamlet, y su falta de interés ante los límites de su propia psicología).

De modo análogo, intente penetrar la psicología de las diferentes naciones; vea de definir sus características específicas, sus rasgos psicológicos, sus intereses, su arte. Ponga en claro las diferencias esenciales que distinguen unas naciones de las otras.

Luego, haga lo posible por penetrar la psicología de las personas que le rodean y por las cuales siente usted antipatía. Busque en ellas algo bueno, cualidades positivas de que quizá no se dio cuenta antes. Intente de experimentar lo que ellas experimentan; pregúntese a sí mismo por qué sienten o actúan en la forma que lo hacen.

Manténgase objetivo, con lo cual ampliará muchísimo su propia psicología. Todas estas experiencias substitutivas se grabarán por su propio peso, gradualmente, en el cuerpo de usted y le harán más sensible, noble y flexible. Y su habilidad para penetrar la vida interior de los caracteres que está estudiando profesionalmente, se agudizará en grado sumo. Empezará por descubrir el inagotable caudal de originalidad, inventiva e ingenio que es usted capaz de desplegar siendo un actor. Se le hará posible atisbar en su carácter aquellos matices bellos pero fugitivos que nadie sino usted, el actor, puede ver y, como consecuencia, revelar a un público.

Y si, como elemento adicional a las sugerencias que preceden, adquiere el hábito de suprimir todo criticismo innecesario, ya sea en la vida o en su trabajo profesional, usted acelerará considerablemente su desarrollo.

El tercer requisito estriba en *la completa obediencia de ambos, cuerpo y psicología, al actor.* El actor que llegase a ser dueño de sí mismo y de su arte eliminará el elemento "accidente" de su profesión, creando con ello un terreno firme para su talento. Solamente un incontestable dominio sobre su cuerpo y su psicología le darán la indispensable confianza en sí mismo,

así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora. Porque en la moderna vida cotidiana no hacemos un uso suficiente o adecuado del cuerpo, y el resultado es que la mayoría de nuestros músculos se truecan en cosas fatigadas, inflexibles y reacias a toda sensación. Por ello, debemos reactivarlos y hacerlos elásticos. El método completo que sugiere este libro nos conduce al cumplimiento de ese tercer requisito.

Ahora, permítasenos descender al terreno de la práctica y empezar a exponer nuestros ejercicios. Evite realizarlos mecánicamente, sino que siempre debe tratar de retener en la mente la finalidad de cada uno.

EJERCICIO NUM. 1

Haga una serie de movimientos amplios, abiertos, pero sencillos, dejando el máximo de espacio abierto a su alrededor. Implique y utilice todo su cuerpo completo. Haga los movimientos con el vigor suficiente pero sin esforzar innecesariamente los músculos. Los movimientos pueden sujetarse a la pauta siguiente:

Abrase por completo, extendiendo a todo lo ancho sus brazos, manos y piernas, hasta donde le sea posible. Permanezca en esta posición durante unos pocos segundos. Imagínese que usted se va ensanchando más y más. Retroceda luego a su posición anterior. Repita el mismo movimiento varias veces. Grabe en su mente la finalidad del ejercicio diciéndose a sí mismo: "Estoy despertando mis músculos de su sueño. Voy a revivirlos y servirme de ellos".

Ahora, ciérrese cruzando los brazos sobre el pecho, colocando las manos sobre los hombros. Hínquese sobre una rodilla, o las dos, inclinando la cabeza. Imagínese que se está volviendo pequeño, muy pequeño. Enrósquese y contráigase, como si deseara que su cuerpo desapareciese dentro de usted mismo,

y pensara que el espacio que le rodea se reduce. Otro de los juegos de sus músculos se despertará mediante este movimiento de contracción.

Recupere su posición de espera, luego impulse el cuerpo hacia adelante, sobre una pierna y extienda un brazo o los dos. Repita el mismo movimiento, ya hacia la derecha, ya hacia la izquierda, ocupando todo el espacio que pueda a su alrededor. Haga un movimiento parecido al de un herrero que martillea *sobre el yunque.*

Haga diferentes movimientos amplios, bien configurados, plenos, como si se hallase en disposición de arrojar *un objeto en distintas direcciones,* levantarlo *del suelo,* blandirlo *por encima de su cabeza o bien* arrastrarlo, empujarlo o sacudirlo. *Haga sus movimientos completos, con el vigor suficiente y ritmo moderado. Evite todo movimiento de danza. No retenga la respiración mientras se mueve. No se apresure. Haga una pausa después de cada movimiento.*

Este ejercicio le conferirá gradualmente un vislumbre de las sensaciones de independencia y acrecentamiento de la vida. *Deje que estas sensaciones se adentren en su cuerpo y sean las primeras cualidades psicológicas que deben ser absorbidas.*

EJERCICIO NUM. 2

Después que se haya aleccionado a sí mismo, por medio de este ejercicio preparatorio, a efectuar estos movimientos sencillos, amplios y libres, continúe haciéndolos por otro sistema. Imagine que dentro de su pecho existe un centro del cual dimanan los actuales impulsos para todos sus movimientos. Piense que este centro imaginario es una fuente de actividad interna y de poder dentro de su cuerpo. Mande este poder a su cabeza, brazos, manos, totso, piernas y pies. Deje que la sensación de fuerza, armonía y bienestar penetre la totalidad del cuerpo. Procure que ni sus hombros, codos, muñecas, caderas ni rodi-

llas intercepten el flúido de energía del centro imaginario, sino que le den libre curso. Cuide que sus articulaciones no mantengan su cuerpo rígido, sino que, por el contrario, le permitan usar sus miembros con la mayor desenvoltura y flexibilidad.

Imagine que sus brazos y piernas parten de este centro que lleva dentro del pecho y no de los hombros ni de las caderas. Intente una serie de movimientos naturales: levante los brazos y déjelos caer, extiéndalos en diferentes direcciones, camine, siéntese, levántese, túmbese; mueva distintos objetos; póngase el abrigo, los guantes, póngaselos y vuelva a quitárselos; cuide que sus movimientos sean en todo momento instigados por este poder que fluye del imaginario centro de su pecho.

Al tiempo de practicar este ejercicio fije en su mente otro importante principio: Deje que el poder que dimana del consabido centro imaginario que reside dentro de su pecho y lo conduce a través del espacio preceda al movimiento mismo; esto es, mande primero el impulso para el movimiento, y luego, un instante después, haga el movimiento requerido. Entre tanto, camine hacia adelante, a los lados y hacia atrás. Déjese no obstante que el centro mismo se proyecte al exterior como a unas cuantas pulgadas delante de usted en la dirección de su movimiento. Deje que su cuerpo siga al centro. Esto hará su avance tan liso y llano en cada movimiento, tan gracioso y artístico, como agradable y logrado a la vista.

Después que se ha cumplido el movimiento, no corte usted en seco la corriente de poder que genera el centro, sino que debe dejarla fluir y radiar un rato, más allá de los lindes de su cuerpo y del espacio que le rodea. Este poder no debe solamente preceder cada uno de sus movimientos sino también seguirlos, *de modo que la sensación de libertad sea mantenida por la de poder, colocando así otro avance psicofísico en el haber de usted. Gradualmente, experimentará más y más la fuerza de este sentimiento que puede evocar la presencia de un actor en el escenario. Mientras se enfrente al público nunca*

se sentirá cohibido, jamás le acometerán temores de ninguna clase, ni le fallará la confianza en sí mismo como artista.

El centro imaginario dentro de su pecho, le dará también la sensación de que su cuerpo entero se aproxima físicamente hasta llegar a ser un tipo "ideal" de cuerpo humano. A semejanza de un músico que tan sólo puede tocar un instrumento bien templado, de igual manera su cuerpo "ideal" le hará posible usarlo en grande dándole toda la gama de matices exigida por el papel que esté usted desempeñando. Por ello debe continuar estos ejercicios hasta que sienta que el poderoso centro contenido en su pecho constituye una parte natural de su ser y no requiere prolongar mucho su especial atención o concentración.

Este centro imaginario sirve también para otros propósitos de los cuales nos ocuparemos más adelante.

EJERCICIO NUM. 3

Como se ha indicado anteriormente, haga movimientos fuertes y dilatados con todo el cuerpo. Pero ahora, dígase a sí mismo: "Igual que un escultor, estoy moldeando *el espacio que me rodea. En el aire que me rodea voy dejando formas que parecen haber sido cinceladas por los movimientos de mi cuerpo".*

Cree contornos *fuertes y definidos. Para que ello le sea posible, piénselo desde el principio hasta el fin de cada movimiento que va realizando. Dígase* otra vez *a sí mismo: "Ahora,* doy principio *a mi movimiento para crear una forma". Después, complételo: "Ahora, lo* he terminado. *La forma está ahí". Junto con esto, piense y sienta que su propio cuerpo es una forma* mutable. *Repítalo a cada momento varias veces hasta que llegue a ser libre y esté más plenamente satisfecho. Su esfuerzo recuerda el trabajo de un dibujante que, una y otra vez, traza la misma línea aplicándose a darle forma mejor, más lim-*

pia y expresiva. Pero en lo que concierne a no perder la cualidad moldeadora de su movimiento, imagine que el aire que le envuelve es un medio que ofrece resistencia. Intente también los mismos movimientos con ritmos diferentes.

Después, trate de reproducir estos movimientos mediante el empleo exclusivo de diferentes partes *de su cuerpo. Moldee el aire que le rodea tan sólo con los hombros y el extremo de los mismos; luego con los codos, la espalda, rodillas, frente, manos, dedos, etc. etc. En todos los movimientos mantenga la sensación de fuerza y de poder interior que dimana a través y fuera de su cuerpo. Evite la tensión innecesaria de los músculos. En consideración a la sencillez haga sus movimientos de moldeo sin imaginar primero la existencia de un centro situado en su pecho, y después de un rato con el centro imaginado.*

Ahora, como en los ejercicios previos, restitúyase a los movimientos simples y naturales, y en sus ocupaciones de todos los días use el centro y preserve, hasta donde le sea posible, la sensación de fuerza, y del poder de moldear formas.

Cuando se ponga en contacto con diferentes objetos, procure transmitirles su fuerza, colmarlos con su poder. Esto desarrollará su aptitud para manejar aquéllos, en el escenario, con habilidad y destreza. De igual manera, aprenda a extender su potencia a todos sus compañeros, inclusive a distancia; de este modo conseguirá uno de los medios más simples de establecer contactos verdaderos y firmes con aquéllos al estar en escena, lo cual es una parte importante de la técnica que se le hará fácil más adelante. Emplee su poder profusamente; se trata de algo inextinguible y por mucho que usted dé, más le quedará acumulado en sí mismo.

Termine este ejercicio (al igual que los núms. 4, 5 y 6) en un intento de adiestrar sus manos y sus dedos por separado. Haga una serie de movimientos naturales: Tome, mueva, levante, derribe, toque y trasponga diferentes objetos, grandes o chicos. Vea que sus manos y sus dedos se hallen saturados del mismo poder moldeador y que, además, creen formas a cada

movimiento. No es necesario exagerarlos, ni tiene por qué desanimarse cuando al principio le puedan parecer ligeramente toscos y excesivos. Las manos y los dedos de un actor pueden resultar de lo más expresivo sobre las tablas si han sido adiestradas y se utilizan prudentemente.

Habiendo adquirido la técnica suficiente en cuanto a ejecutar estos movimientos de moldeo, y experimentado placer en hacerlos, a continuación debe decirse a sí mismo: "Cada movimiento que hago es una pequeña obra de arte, lo estoy haciendo como artista. Mi cuerpo es un bello instrumento para producir movimientos de moldeo y crear formas. Gracias a mi cuerpo puedo llevar hasta el espectador mi poder y mi fuerza interiores". Haga que estos pensamientos penetren profundamente en su cuerpo.

Este ejercicio hará que pueda crear constantemente formas para cualquier acto que deba representar en escena. Con ello desarrollará el gusto de la forma y se sentirá artísticamente insatisfecho ante los movimientos vagos e imperfectos, o frente a gestos, ideas o sentimientos amorfos, que rechazará cuando los compruebe en sí mismo o en los otros durante su trabajo profesional. Comprenderá que la vaguedad y la imperfección no tienen cabida en el arte.

EJERCICIO NUM. 4

Repítanse los movimientos amplios y abiertos de los ejercicios anteriores, utilizando todo el cuerpo; luego desviense a las actitudes sencillas y, finalmente, ejercítese con dedos y manos tan sólo.

Pero ahora, despierte todavía otro pensamiento dentro de sí: "Mis movimientos están flotando *en el espacio, sumergiéndose con gentileza y hermosura, uno en otro". Como en el ejercicio anterior, todos los movimientos deben ser sencillos y perfectos. Déjelos fluir y refluir a manera de olas gigantescas.*

Como antes, evite la tensión muscular innecesaria, mas, por otra parte, no permita que los movimientos adolezcan de fatiga, vaguedad, desdibujamiento o imperfección.

En este ejercicio imagine al aire que le rodea como una superficie de agua que le soporta y sobre ella sus movimientos se deslizan con suavidad.

Cambio de ritmos. Pausa de vez en cuando. Considere sus movimientos como pequeñas piezas artísticas, como con todos los ejercicios sugeridos en este capítulo. Una sensación de calma, equilibrio y calor *psicológicos serán su recompensa. Retenga estas sensaciones y déjelas que llenen su cuerpo por entero.*

EJERCICIO NUM. 5

Si ha observado alguna vez el vuelo de los pájaros, le será fácil captar la idea que contiene este nuevo movimiento. Imagínese que todo su cuerpo vuela *cruzando el espacio. Como en los otros ejercicios sus movimientos deben sumergirse uno en otro sin que lleguen a ser desproporcionados. En éste, la fuerza física de sus movimientos puede aumentar o disminuir según sus deseos, pero nunca debe desaparecer. En el orden psicológico debe mantener su fuerza constantemente. Usted habrá de adoptar una posición exteriormente estática, pero en lo interior deberá proseguir esa sensación de que va remontándose. Imagine el aire que le rodea como un medio para instigar sus movimientos de vuelo. Su deseo debe ser triunfar sobre el peso de su cuerpo, en la lucha con las leyes de la gravedad. Mientras se mueva cambie de ritmo. Una sensación de alegre* ligereza y agilidad *impregnará su cuerpo entero.*

Comience este ejercicio, también, con los movimientos amplios y abiertos. Luego proceda a moverse con naturalidad.

Mientras lleve a cabo los movimientos cotidianos, asegúrese de conservar su realismo y simplicidad.

EJERCICIO NUM. 6

Empiécese este ejercicio, como siempre, con la amplitud y apertura de movimientos de los anteriores, para entrar luego en los gestos y actitudes naturales que a continuación son sugeridos. Levante los brazos, bájelos, extiéndalos hacia adelante, a un lado y a otro. Pasee alrededor de la habitación, recuéstese, siéntese, póngase de pie, etc.; pero, de continuo, emita los rayos *de su cuerpo al espacio que le rodea, en dirección del movimiento que hace, y después de haberlo hecho.*

Acaso se pregunte usted cómo puede continuar, por ejemplo, sentado después de haberlo estado en realidad. La respuesta es simple si usted recuerda haber permanecido sentado, lleno de cansancio y de agotamiento. En verdad, su cuerpo físico *ha tomado esta posición final, pero* psicológicamente *usted sigue todavía "sentado" por la* irradiación *de que aun* lo está. *Experimenta esta irradiación al sentir el goce de su relajamiento. Lo mismo al imaginarse que se halla cansado y agotado: su cuerpo lo resiste, y mucho antes de que usted, realmente, se levante, está irradiando "Levantémonos" y sigue de pie cuando se encuentra ya sentado. Desde luego, con esto no se sugiere que deba "actuar" pretendiendo que se siente cansado durante este ejemplo. Se trata, meramente, de una ilustración acerca de lo que puede suceder en una circunstancia cualquiera de la vida real. En este ejercicio ello debería hacerse con todos los movimientos que entran en una posición* físicamente *estática. La irradiación debe preceder y seguir a sus movimientos actuales.*

Mientras se esfuerza en irradiar, en un sentido, salga más allá de los límites de su cuerpo. Mande sus rayos en diferen-

tes direcciones de su cuerpo entero de una vez y después a través de sus varias partes, como son brazos, manos, dedos, palmas, frente, pecho y espalda. Puede o no usar el centro del pecho como resorte principal de su irradiación. Llene todo el espacio que le rodea con estas irradiaciones. (En realidad es el mismo proceso de expeler su poder, pero tiene cualidades mucho más luminosas. También, esté alerta contra las sutiles diferencias existentes entre los movimientos aéreos e irradiantes, hasta que la práctica se los haga visiblemente fáciles de distinguir). Imagine que el aire que le rodea se halla inundado de luz.

No deben asaltarle dudas acerca de si está de veras irradiando o si tan sólo se imagina que lo está. Si usted imagina sinceramente y se halla convencido de estar esparciendo sus rayos, la imaginación le conducirá gradual y fielmente al proceso real y actual de irradiación.

El resultado de este ejercicio será sentir la existencia y la significación de su poder interior. *Con cierta frecuencia hay actores que desconocen o pasan por alto este tesoro que llevan dentro de sí, y mientras representan confían más de lo necesario en sus medios de expresión externa. El uso de estas expresiones, por sí solas, nos da una clara evidencia de cómo algunos actores olvidan o ignoran que los personajes que están representando, poseen almas vivas, y que éstas pueden ser manifestadas de modo convincente mediante una irradiación poderosa. En efecto, nada contiene nuestra psicología que no pueda ser irradiado de este modo.*

Otras sensaciones que usted experimentará serán las de libertad, dicha y confortación interna. Todos estos sentimientos llenarán su cuerpo por completo, impregnándolo por completo y haciéndolo más y más vívido, sensitivo y responsable. (Al fin de este capítulo se encuentran comentarios adicionales, relativos a la irradiación).

EJERCICIO NUM. 7

Cuando se haya familiarizado por entero con estas cuatro clases de movimientos (moldeo, flote, vuelo e irradiación) y le sea posible ejecutarlos fácilmente, trate de repetirlos en su imaginación solamente. Hágalo hasta que pueda repetir sin esfuerzo las mismas sensaciones físicas y psicológicas que experimentó mientras actúa en movimiento.

En toda verdadera, gran obra de arte, hallará siempre cuatro cualidades que el artista puso en su creación. *Facilidad, Forma, Belleza e Integridad.* Estas cuatro cualidades deben también ser desarrolladas por el actor; su cuerpo y su palabra deben estar dotados de ellas porque son los únicos instrumentos de que dispone cuando está en escena. Su cuerpo debe convertirse en una obra de arte dentro de si mismo, debe adquirir estas cuatro cualidades, debe experimentarlas interiormente.

Séanos permitido tratar en primer término de la cualidad de *Facilidad.* Mientras se halle actuando, los movimientos pesados y los parlamentos duros, pueden ser capaces de causar la depresión y aun la repulsa de un público. La pesadez en un artista constituye una fuerza anticreadora. Sobre las tablas sólo puede existir como *tema,* pero nunca como *manera* de actuar. "Es la ligereza en el toque lo que más que otra cosa cualquiera hace al artista", ha dicho Edward Eggleston. En otras palabras, su *personaje* en el escenario puede ser pesado, zafio en los movimientos e inarticulado en el hablar; pero usted, como *artista,* debe valerse siempre de ligereza y facilidad en cuanto a medios de expresión. Inclusive la propia pesadez debe ser interpretada con ligereza y facilidad. No debe nunca confundir las cualidades del personaje y las de si mismo como artista si es que quiere aprender a distinguir entre lo

que interpreta (tema, personaje) y *cómo* lo hace usted (el modo, la manera de actuar).

Le será fácil relajar su cuerpo y su espíritu; por lo tanto, hay mucho de análogo en cuanto al humor. Algunos comediantes recurren a pesados medios de expresión humorística, tales como pintarse de rojo la cara, hacer muecas, contorsionar su cuerpo y castigar sus cuerdas vocales, a pesar de lo cual las risas se resisten a estallar. Otros comediantes se valen de las mismas tretas, pero con mayor acierto y finura, lo cual hace que obtengan mayor éxito que aquéllos. Un ejemplo excelente es el de un buen "clown" que se deja caer "pesadamente" sobre el suelo; pero lo hace con tal gracejo artístico y tanta facilidad, que usted no puede menos de soltar la carcajada. Demostraciones incomparables de estos últimos, la desenvoltura con que realizan las más grotescas payasadas, las hallamos en Charlie Chaplin y en un "clown" de la talla de Grock.

La cualidad de *Facilidad* se adquiere mejor a través de los ejercicios sobre movimientos aéreos y de irradiación que ahora ya son familiares a usted.

◆

De similar importancia es el sentido de la *Forma.* Puede verse llamado a interpretar en las tablas un personaje que el autor ha descrito como un tipo vago o negligente; o también puede verse en el caso de encarnar un individuo descarriado o caótico, sin ningún sentido de la forma, con un lenguaje confuso e inclusive tartamudo. Claro que un personaje semejante debe ser considerado tan sólo como algo temático, como lo que está representando. *El modo* de hacerlo usted, el artista, depende de lo completo y perfecto que sea su sentimiento de la forma. La tendencia hacia la claridad de la forma se hace aparente aun en los vocablos y discursos inacabados de los grandes maestros. Crear formas con una claridad cortante equivale a una habilidad que los artistas en todos los papeles pueden y deben desarrollar hasta el más alto grado.

Los ejercicios del moldeo de movimientos pueden servirle mejor cuando adquiera la cualidad de la Forma.

◆

¿Qué diremos acerca de la *Belleza*? Se ha asegurado con frecuencia que la belleza es el resultado de una aglomeración de muchos elementos psicofísicos. Esta es, indudablemente, la verdad. Pero el actor que lleva a cabo ejercicios de belleza no debe proponerse experimentarla analíticamente o como substituto, sino más bien de un modo instantáneo e intuitivo. Para el actor, interpretar la belleza como sólo una confluencia de muchos elementos puede inducirle a confusiones de las que se derivan errores en el entrenamiento.

Antes de que aquél comience a ejercitar sobre la belleza, debe pensar que tiene sus lados buenos y malos, sus acuerdos y sus errores, sus proporciones y sus desproporciones. Porque la belleza, como sucede con toda cosa positiva, tiene su lado sombrío. Si la osadía es una virtud, entonces el atolondramiento, la bravata sin sentido son su lado negativo; si la cautela es una cualidad positiva, entonces el miedo insuperable es su lado negativo. Lo mismo debemos decir de la belleza. La verdadera belleza tiene sus raíces *dentro* del ser humano, mientras que la falsa belleza se halla tan sólo *fuera* de él. El "exhibicionismo" es la parte negativa de la belleza, y lo mismo la sensiblería, la blandura, el amor de sí mismo y otras vanidades parecidas. El actor en quien se desarrolla un sentido de belleza simplemente para disfrutarla sólo él, adquiere un barniz superficial, de una capa delgada de ese sentido. Su finalidad debe ser adquirir este sentido solamente para su arte. Si le es posible extraer el aguijón del egotismo clavado en su sentido de la belleza, se hallará fuera de peligro.

Pero usted quizás pregunte: "¿Cómo puedo interpretar situaciones feas y caracteres repulsivos si mi creación tiene que ser bella? ¿Podría esta belleza restarme expresión?". La

respuesta, en principio, sigue siendo la misma que establece una distinción entre el *qué* y el *cómo,* entre el tema y el modo de interpretarlo, entre el personaje o situación y el artista con un sentido bien desarrollado de belleza y buen gusto. La fealdad expresada en el escenario por medios antiestéticos irrita los nervios del público. El efecto de una actuación semejante es más bien *fisiológico* que psicológico. La influencia enaltecedora del arte queda paralizada en tales casos. Pero si se realiza estéticamente un tema desagradable, una situación o personaje retiene el poder de elevación, e inspira al auditorio. La belleza con la cual un tema así es interpretado, transforma la fealdad particular en su *idea;* tras lo particular, entonces, asoma el arquetipo, e inmediatamente se apodera de la mente y del espíritu del espectador en lugar de excitarle los nervios.

Un ejemplo apropiado de lo que decimos nos lo dan los parlamentos en que "El Rey Lear" impreca a sus hijas, acumulando una maldición sobre otra. Tomadas por sí solas se ven que, ciertamente, no pertenecen a los dominios de la belleza, pero el contexto de todas ellas crea la impresión de uno de los fragmentos más bellamente ejecutados dé la obra. Aquí vemos al genio de Shakespeare aplicando medios bellos *(cómo)* para tratar un tema altamente desagradable *(qué).* Este ejemplo clásico, por sí solo, nos dice, mejor de lo que podrían hacerlo muchas palabras, el significado y los usos de la belleza histriónica.

Con estas explicaciones fijas en la mente, se pueden comenzar los siguientes y sencillos ejercicios que a la Belleza se refieren.

EJERCICIO NUM. 8

Empléese con observaciones de todo género en cuanto a la belleza de los seres humanos (dejando de lado la sensualidad como negativa), en el arte y en la naturaleza, con todo

pueden ser obscuras e insignificantes en sus rasgos distintivos. Entonces pregúntese a sí mismo: ¿Qué es lo que debe impresionarme como bello? ¿La causa reside en la Forma? ¿En la Armonía? ¿En la Sinceridad? ¿En la Simplicidad? ¿En el Color? ¿En el Valor Moral? ¿En la Fuerza? ¿En la Gentileza? ¿En la Significación? ¿En la Originalidad? ¿En la Ingenuidad? ¿En el Idealismo? ¿En la Maestría? Etc...

Como resultado de largos y pacientes procesos de observación, se dará usted cuenta cómo un sentido de la verdadera belleza y del gusto artístico responde gradualmente dentro de sí. Sentirá que su mente y su cuerpo han acumulado belleza y que usted ha aguzado su habilidad de detectarla en cualquier parte. Llegará a ser una especie de hábito en usted. Ahora ya se halla listo para proceder el siguiente ejercicio:

Empiece, como antes, con movimientos amplios y sencillos, tratando de hacerlos con la belleza que fluye de dentro de usted mismo, hasta que su cuerpo entero se sature de aquélla, y empiece a sentir una satisfacción estética. No haga *sus ejercicios frente a un espejo; esto podría restringir la belleza a solamente calidad de una superficie cuando de lo que se trata es de* penetrar profundamente dentro de sí mismo. *Evite los movimientos de danza. Después de esto, mueva su centro imaginario de su pecho. Atraviese las cuatro clases de movimientos: Moldeo, vuelo, flote y radiación. Hable unas pocas palabras. Luego haga los movimientos de todos los días y sus simples quehaceres. E inclusive en la vida diaria evite cuidadosamente los gestos y palabras feas. Resista la tentación de parecer bello.*

Ocupémonos ahora de la última de las cuatro cualidades inherentes al arte del actor. *Integridad.*

El actor que interpreta su papel como algo muy distante y sin relación entre cada entrada y salida a escena, sin tomar en cuenta lo que hizo en las escenas anteriores ni lo que hará en las siguientes, no interpretará nunca su parte completa ni

en su *integridad*. La omisión o inhabilidad en cuanto a relacionar una parte en su integridad, puede hacerla inarmónica e incomprensible para el espectador.

Bajo otro aspecto, si desde el principio, o sea a contar de la primera entrada usted ya posee una visión de sí mismo desempeñando o recitando sus últimas escenas, le será mucho más factible ver su parte completa en todos sus detalles, como si la estuviera mirando en perspectiva desde un punto elevado. La habilidad en cuanto a evaluar los detalles dentro de la parte, como un bien integrado conjunto, será lo que más adelante le posibilitará interpretar cada uno de tales detalles como pequeñas entidades que se mezclan en el abrazo total que llamamos *integridad*.

¿Qué cualidades nuevas ganará su actuación con este sentimiento de *integridad*? Usted sujetará instintivamente las *esencias* de su carácter y seguirá la *línea principal* de los acontecimientos, manteniendo así con firmeza la atención del auditorio. Su actuación se volverá más poderosa. Igualmente le ayudará desde el principio a dominar su carácter sin mucho revuelo.

EJERCICIO NUM. 9

Pase revista en su mente a los acontecimientos del día que acaba de pasar, tratando de recoger aquellos períodos que sean completos por sí mismos. Pretenda que son escenas separadas dentro de una obra. Defina sus principios y fines. Una y otra vez vuelva sobre ellos en su memoria hasta que cada uno permanezca aislado como una entidad y no obstante se adapte a los otros como una integridad.

Hágase lo mismo con dilatados períodos de su vida pasada y, finalmente, trate de prever el futuro en relación con sus planes, ideales y fines.

Ejecute lo propio en relación con las vidas de los personajes históricos y sus destinos. E idéntica cosa con las comedias.

Ahora dedíquese a cosas y objetos desplegados ante sus ojos (plantas, animales, formas arquitectónicas, paisajes, etc.), mirándolos como formas completas en sí mismas. Luego busque dentro de ellos partes separadas que puedan ofrecer completas pinturas o cuadros. Imagínelos como puestos dentro de un marco, de modo parecido a instantáneas fotográficas o secciones de una película.

Usted puede hacer también esto con su sentido auditivo. Escuchando una composición y tratando de percibir sus frases separadamente como unidades más o menos independientes. El encadenamiento de la variación dentro de cada tema del conjunto, como el régimen de las diversas escenas de una obra, se le harán visibles de una vez.

Concluya sus ejercicios como sigue: Divida en dos sectores la habitación en la cual hace sus prácticas. Pase de una parte, la cual representa los bastidores, a la otra que quiere ser la escena en sí misma. Trate de establecer el momento de su aparición ante la concurrencia imaginaria como un significado principio. *Permanezca ante su "auditorio" y pronuncie una o dos sentencias, pretendiendo que está desempeñando un papel, luego deje la "escena" como si su desaparición fuese un* final *definitivo. Ensaye el proceso entero de aparecer y desaparecer como una integridad en sí mismo.*

Un agudo sentido de lo que es principio y fin constituye solamente uno de los medios de desarrollar sus sentimientos de totalidad. Otro medio estriba en concebir su carácter como inmutable en su corazón, *a despecho de todas las transformaciones que puedan surgir en la obra. Este aspecto del ejercicio será examinado en capítulos posteriores que tratarán de los Gestos Psicológicos, la Composición y la Interpretación.*

Aquí se hallan en su punto unas pocas observaciones acerca de *la radiación.*

Radiar sobre el escenario, equivale a *dar,* expeler. Su contrapartida es *recibir.* La verdadera actuación es un constante

intercambio de las dos cosas. No hay momentos en la escena en que el actor pueda permitirse a sí mismo —o mejor dicho a su carácter— permanecer pasivo en este sentido sin correr el riesgo de fatigar la atención de la concurrencia y crear la sensación de vacío psicológico.

Sabemos que el actor radia y por qué; pero, ¿qué debe (el carácter) recibir, y *cuándo* y *cómo*? Puede recibir la presencia de sus colegas, sus acciones y palabras, o su proximidad específica o en general lo requerido por la obra. Puede también recibir la atmósfera en la cual se encuentra a sí mismo, o cosas y acontecimientos. Resumiendo, recibe todas las cosas que deberían producir en él una impresión como carácter según el ánimo del momento.

Cuándo el actor debe recibir o radiar depende del contenido de la escena, de las sugestiones del director, del libre albedrío del actor o quizás de una combinación de estos factores.

En cuanto a *cómo* la recepción debe ser ejecutada y sentida, el actor debe llevar en su mente que ello es algo más que una simple materia de mirar o escuchar sobre la escena. De hecho el recibir significa *atraer hacia* uno mismo, con el mayor poder *interno* las cosas, las personas, los acontecimientos de la situación. Inclusive aun cuando sus colegas puedan no conocer esta técnica, no debe usted nunca, por el bien de su propia interpretación, parar la recepción de ellos, siempre que decida hacerlo así. Descubrirá cómo sus esfuerzos personales despertarán intuitivamente a otros comediantes e inspirarán su colaboración.

Así, en nuestros nueve primeros ejercicios, hemos dispuesto los cimientos para la consecución de los cuatro requisitos que son básicos para la técnica del actor. Por medio de los ejercicios psicológicos sugeridos, el actor puede incrementar su *propia fuerza*, desarrollar sus habilidades de *radiar* y *recibir*, adquirir un fino sentido de la forma, encarecer sus sentimientos *de libertad, facilidad, calma y belleza*, experimentar el significado de su *ser interior* y aprender a ver las cosas y los pro-

cesos en su *integridad* completa. Si los ejercicios sugeridos se cumplen pacientemente, con todas estas y aquellas habilidades habremos cubierto e impregnado nuestro cuerpo, haciéndolo más fino y sensitivo, enriquecido su psicología y al mismo tiempo dándole, aun en esta etapa de desarrollo, un grado de dominio sobre sí mismo.

2

IMAGINACION E INCORPORACION DE IMAGENES

La creación no está inspirada por lo que ES, sino por lo que PUEDE SER; no lo actual, sino lo posible.

Anochece. Después de un largo día, después de mucho trabajo y múltiples impresiones, experimentos, acciones y palabras, deja usted que reposen sus nervios fatigados. Se sienta quietamente, con los ojos cerrados. ¿Qué es lo que aparece fuera de las tinieblas, ante los ojos de su mente? Usted vuelve a ver los rostros de las gentes con quien se ha encontrado durante el día, oye sus voces, mira sus movimientos, sus rasgos característicos o de humor. Usted vuelve a correr otra vez a través de las calles, pasa por las casas que le son familiares, lee los rótulos. Pasivamente, sigue las abigarradas imágenes que se hallan en su memoria.

Sin enterarse por sí mismo, usted retrocede hasta los límites del día de hoy, y en su imaginación evoca suavemente visiones de su vida pasada. Usted olvida y recuerda sólo a medias, deseos, ilusiones, fines de la vida, éxitos y fracasos, aparecen ante su mente a manera de cuadros. En verdad, ello no es tan fácil como la recolección de los hechos del día que acaba de transcurrir. Ahora, lo retrospectivo, se nos ofrece ligeramente cambiado. Pero usted lo reconoce todavía. Con los ojos de su mente lo sigue todo con mayor interés, con atención más despejada, por el hecho de verlo cambiado, ya que ahora reviste trazas de imaginación.

Pero ocurre mucho más. Fuera de las visiones del pasado

relampaguean aquí y allá imágenes ¡totalmente desconocidas para usted! Son productos puros de su *Imaginación Creadora.* Aparecen, desaparecen, retroceden de nuevo, arrastrando consigo nuevos visitantes. A poco entablan relaciones de amistad unas con otras. Comienzan a *actuar,* a *interpretar* ante su vista maravillada. Usted sigue hasta aquí sus vidas desconocidas. Usted se halla absorto, embebido por extrañas disposiciones de ánimo, atmósferas, dentro del amor, del odio, de la felicidad o de la desdicha de estos huéspedes imaginarios. Su mente está ahora plenamente despierta y activa. Sus propias reminiscencias crecen en cuanto a palidez; el nuevo mundo imaginario es más fuerte que ellas. A usted le divierte el hecho de que las nuevas imágenes poseen su propia vida independiente; le deja atónito el que se le aparezcan sin ser invitadas. Por fin, estos recién llegados le obligan a observarlos con acrimonia mayor que los simples cuadros de la memoria cotidiana; estos fascinadores huéspedes que se nos aparecen sin venir de ninguna parte, que viven su propia vida, llena de emociones, despiertan sus sentimientos responsables. Le obligan a reir o a llorar con ellos. Parecidos a los magos, provocan dentro de usted un incontenible deseo de llegar a ser uno de ellos. Usted entabla conversaciones con ellos, se contempla a sí mismo en medio de ellos, desea actuar y lo hace así. De un estado pasivo de la mente, las imágenes lo han elevado hasta una mente *creadora.* Tal es el poder de la imaginación.

Actores y directores, como todos los artistas creadores, se hallan bien dotados de este poder. "Yo estoy siempre rodeado de imágenes" decía Max Reinhardt. Toda la mañana, escribió Dickens, permanecía sentado en su estudio, esperando que apareciese Oliverio Twist. Goethe observó que ciertas imágenes de inspiración se nos aparecen por su propia voluntad, exclamando: "¡Aquí estamos!". Rafael vio pasar una imagen por su habitación y ésta fue la Madona Sixtina. Miguel Angel exclamaba con desesperación que era perseguido por imágenes que le forzaban a esculpir en piedra sus retratos.

Pero aunque las Imágenes Creadoras son independientes y cambiables en sí mismas, aunque estén llenas de emociones y deseos, usted, mientras trabaje sus *dotes personales*, no debe pensar que aquéllas acudan a usted desarrolladas y cumplidas. No lo hacen. Completarlas a ellas, buscar el grado de energía que debería satisfacerle, requiere su activa colaboración. ¿Qué debe hacer usted para perfeccionarlas? Debe hacerles preguntas, lo mismo que se las haría a un amigo. Algunas veces, inclusive, debe darles órdenes estrictas. Cambiando y completándolas a ellas, bajo la influencia de sus preguntas y órdenes, le darán respuestas visibles a su vista interior. Permítasenos un ejemplo:

Supongamos que usted desempeña el papel de Malvolio, en *La duodécima noche*. Supongamos que desea estudiar el momento en que Malvolio se acerca a Olivia en el jardín, después de haber recibido una carta misteriosa, la cual supone que procede "de ella". Aquí es donde usted empieza a formular preguntas tales como: "Muéstrame, Malvolio: ¿cómo entrarías por las puertas del jardín y, con una sonrisa, te moverías hacia tu "dulce dama"? La pregunta incita inmediatamente la imagen de Malvolio en acción. Usted lo ve a distancia. ¡Apresuradamente, oculta la misiva bajo su capa, para exhibirla luego con un efecto triunfante! Con el cuello estirado, y su semblante mortalmente serio, busca a Olivia. ¡Aquí está! ¡Hasta qué punto la sonrisa falsea su rostro! ¿No le ha escrito ella: "Tu sonrisa te sienta tan bien . . .?". Pero sus ojos ¿sonríen? ¡Oh! no. Se hallan alarmados, ansiosos y vigilantes. ¡Atisban a través de la máscara de un loco! Lo importante es su paso, su manera de andar tan bella. Sus medias amarillas, cruzadas por jarreteras parecen fascinarle y seducirle. Pero, ¿qué es esto? ¡María! Esta criatura intrusa, esta plaga, está aquí, también, observándole más allá de la comisura de sus maliciosos ojos. La sonrisa se borra de su rostro, olvida sus piernas por un momento y sus rodillas se doblan ligeramente, contra su voluntad, y su figura entera traiciona que su cuerpo no es lo que

se dice el de un joven. ¡El odio flamea ahora en su mirada! Pero el tiempo vuela. Su "dulce señora" espera. ¡Pruebas de amor, de apasionado deseo, la deben ser dadas sin demora. Terciada la capa, apresura el paso en dirección a ella. Suavemente, furtivamente, un minúsculo extremo de la carta aparece, saliendo de debajo de la capa. ¿Acaso no lo ve ella? ¡No! Ella le mira a la cara . . . ¡Oh, la sonrisa! La había olvidado y vuelve a sonreir, cuando ella le saluda en estos términos:

—¿Qué quiere decir eso, Malvolio?

—Mi dulce señora, ho, ho . . .

—¿Te sonríes?

¿Qué ha sido este pequeño "papel" de Malvolio, ofrecido a usted? Fue su primera respuesta a su pregunta. Pero usted puede quedar insatisfecho. No le parece correcto; la "interpretación" le ha dejado frío. Usted plantea nuevas preguntas: ¿No debiera Malvolio en este momento mostrarse más digno? ¿No habrá tenido demasiado de caricatura su interpretación? ¿No se vio demasiado viejo? ¿No hubiera sido mejor "verle" más bien patético? O podría ser que en el momento en que cree haber conseguido el fin de toda su vida, bordea el punto en que su mente se ve en los lindes de la locura. Puede revestirse con la apariencia de un payaso. ¿Debería, inclusive, vérsele más viejo e indigno? ¿Deberían sus lujuriosos deseos, ser más restringidos? O quizás su apariencia se agravaría si la daba una impresión más humorística. ¿Qué tal si se manifestara semejante a un cándido y más bien inocente niño? ¿Se halla enteramente desorientado o conserva todavía el control de sus sentidos?

Multitud de preguntas parecidas a éstas pueden surgir en su mente mientras está usted interpretando un papel. Aquí empieza su colaboración con la imagen. Usted guía y construye su carácter mediante nuevas preguntas que le hace, ordenándole que le muestre diferentes variaciones en el modo de representar, de acuerdo con su gusto (o la interpretación del director). La imagen cambia bajo la mirada interrogativa de usted, se transforma a sí misma una y otra vez, ya sea gra-

dual o súbitamente, hasta que se sienta satisfecho con ella. ¡Como consecuencia usted encontrará despiertas sus emociones y el deseo de actuar llameará en su ánimo!

Con el trabajo en este sentido le será posible estudiar y crear su carácter más profundamente, y también más rápidamente; no confiará tan sólo en el pensamiento ordinario en lugar de "ver" estas pequeñas "interpretaciones". Los razonamientos a secas matan su imaginación. Cuanto más indague usted con designio analítico, más flaqueará su voluntad y llegarán a ser más pobres sus posibilidades de inspiración.

No hay ninguna pregunta que no pueda ser contestada por este medio. Desde luego, no todas las preguntas le serán contestadas inmediatamente; unas son más intrincadas que las otras. Donde usted pregunta, por ejemplo, qué conexión hay entre su carácter y los demás de la obra, la respuesta correcta no siempre podrá serle dada en el acto. Algunas veces, horas y aun días, se requieren antes de que usted "vea" su carácter dentro de estas diferentes conexiones.

◆

Cuanto más trabaje con la imaginación, estimulándola a base de ejercicios, será más pronta la sensación dentro de usted que puede describir en términos parecidos a éstos: "Las imágenes que veo con los ojos de la mente poseen su psicología propia, a modo de la gente que me rodea en la vida diaria. Sin embargo, existe una diferencia: En la vida cotidiana, viendo a las gentes a través de sus manifestaciones externas tan solamente y no apreciando nada detrás de sus expresiones faciales, movimientos, actitudes, voces y entonaciones, puedo juzgar mal su vida interior. Pero no ocurre así con mis imágenes creativas. *Su* vida interior se halla completamente abierta a mi contemplación. Todas sus emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos, sus fines y sus más ocultos deseos me son revelados. A través de las manifestaciones internas de mi imagen —es decir,

del carácter que sobre él estoy trabajando por medio de mi imaginación—, veo su vida interior.

Cuanto más a menudo y con mayor intensidad se mire dentro de su imagen, tanto antes despertará en usted estos sentimientos, emociones e impulsos de la voluntad tan necesarios para la interpretación de un carácter. Esto de "mirar" y "ver" no es nada sino una repetición por medio de su bien desarrollada y flexible imaginación. Miguel Angel, al crear su "Moisés" no solamente "vio" los músculos, los rizos de la barba, los pliegues de su atavío, sino que, indudablemente, también "vio" el poderío *interior* de Moisés que había creado sus músculos, venas, barba, vestiduras y toda la composición rítmica. Leonardo de Vinci fue atormentado por la ardiente vida interior de las imágenes que veía. Esta es una de las más importantes y valiosas funciones de la imaginación, siempre y cuando valga la pena de desarrollarlas en alto grado. Empezará por apreciarlo tan pronto como se percate de que no necesita "estrujar" sus sentimientos fuera de usted, que éstos emergerán por sí mismos, y con facilidad, tan luego como haya aprendido a "ver" la psicología, la vida interior, de sus imágenes. Y del mismo modo que Miguel Angel "vio" el poder interno que creó la apariencia exterior de Moisés, así su "vista" y experiencia de la vida interior de su carácter le aprontará siempre nuevos, más originales, más correctos y convenientes medios de exteriorizarla sobre la escena.

Tanto más desarrolle su imaginación a través de ejercicios sistemáticos, más flexible y repentina se irá haciendo. Las imágenes seguirán a las imágenes con rapidez creciente, se formarán y se desvanecerán rápidamente. Esto puede redundar en perjuicio suyo si las pierde antes de que puedan enardecer sus sentimientos. Debe poseer la suficiente fuerza de voluntad, mayor de la que expende en las normales actividades diarias, para guardar aquéllas ante los ojos de su mente el tiempo bastante para que afecten y desvelen sus propios sentimientos.

¿Y cuál es este poder adicional de la voluntad? Es el poder de la concentración.

Me anticipo a su pregunta: "¿Por qué debo tomarme tanta pena en desarrollar mi imaginación y aplicarla al trabajo en las obras modernas y naturalistas cuando todos los caracteres son tan obvios y fáciles de comprender; cuando las líneas, situaciones y asuntos previstos por el autor tienen cuidado de todo?". Si tal es su pregunta, permítaseme salirle al paso. Lo que el autor le ha dado bajo la forma de un drama escrito es *su* creación, no la de usted; ha aplicado *su* talento. Pero, ¿cuál es la contribución del actor al trabajo escrito? A mi modo de ver, es, o debe ser, el descubrimiento de las profundidades psicológicas de los caracteres ofrecidos en la obra. No hay ser humano alguno al cual sea obvio ni fácil comprender. El verdadero actor no debe deslizarse sobre la superficie de los caracteres que interpreta ni imponerles sus amaneramientos invariables. Sé perfectamente bien que ello es lo ampliamente reconocido y aceptado hoy en nuestra profesión. Pero, cualquiera que sea la impresión que haga en usted, concédame la libertad de mostrarme intransigente en este punto.

Es un crimen encadenar y poner preso a un actor dentro de los límites de lo que se llama su "personalidad" haciendo así de él un trabajador esclavo mejor que un artista. ¿Dónde está su independencia? ¿Cómo puede usar sus dotes creadoras y su originalidad? ¿Por qué debe siempre aparecer ante los públicos como un maniquí compelido a hacer la misma clase de movimientos cuando le tiran de la cuerda? El hecho de que los modernos escritores, públicos, críticos e inclusive los actores mismos hayan llegado a habituarse a esta degradación del actor-artista no le resta veracidad al reproche ni hace lo dañoso menos execrable.

Uno de los más desagradables resultados que dimanan de este acostumbrado tratamiento del actor ha sido hacer de él un ser humano menos interesante en el escenario de lo que

suele serlo en su vida privada. Sería infinitamente mejor para el teatro que prevaleciera lo contrario. Sus "creaciones" no lo merecen a él. Usando tan sólo sus amaneramientos, el actor se vuelve *anti-imaginativo;* todos los caracteres vienen a ser lo mismo para él.

Crear, en su verdadero sentido, conduce a descubrir y mostrar cosas nuevas. Pero, ¿qué novedad hay en la engreída rutina, o los clichés del actor encadenado? El deseo profundamente oculto, y en nuestros días casi del todo olvidado, de un verdadero actor es expresarse a sí mismo, afirmar su ego, a través del instrumento que es su parte. Y, ¿cómo puede hacerlo si es estimulado, y más a menudo requerido a emplear sus amaneramientos en lugar, en vez de su imaginación creadora? No puede hacerlo porque la imaginación creadora es uno de los principales cauces a través del cual el artista en sí encuentra el camino para expresar su propia, individual, (y por lo mismo siempre única) interpretación de los caracteres que retrata. ¿Y cómo le será dado expresar su individualidad creadora si no penetra ni puede penetrar profundamente en la vida interior de los caracteres en sí mismos por medio de su imaginación creadora?

Me hallo debidamente preparado para algunas discrepancias con estos puntos de vista; es un signo este de que el actor está dedicando alguna reflexión al problema. Con todo, en bien del argumento, séanos permitido encontrar el mejor árbitro. Para el caso, recomiendo el poder de la imaginación en sí mismo. Empiécese por hacer los ejercicios que sugerimos a continuación y ustedes podrán cambiar su modo de pensar al ver y experimentar cuánta penetración desarrollan mientras se hallan trabajando su parte; cuán interesantes e intrincados se les aparecen sus caracteres, que hasta ahora les parecieron tan ordinarios, llanos y obvios; cuántos rasgos psicológicos nuevos, humanos e imprevistos les serán revelados; y cómo, en consecuencia, su actuación llegará a ser cada vez menos monótona.

EJERCICIO NUM. 10

Dé principio a su ejercicio con una recapitulación de sucesos sencillos e impersonales, que no sean sus propias emociones o experiencias internas de la vida real. Trate de recordar el mayor número posible de elementos. Concéntrese en ellos, procurando no interrumpir el fruto de su concentración.

Simultáneamente con este ejercicio, comience a ejercitarse a sí mismo en la captación de la realmente primera imagen *al momento en que aparece ante los ojos de su mente. Hágalo de esta manera: Tome un libro, abra una página a la ventura, lea una palabra de ella y vea la imagen que evoca ante usted. Esto le enseñará a* imaginar *cosas más bien que confinarse usted mismo en lo abstracto de las concepciones escritas carentes de vida. Las abstracciones son de muy poca utilidad para un artista creador. Después de una ligera práctica se dará cuenta de que cada palabra, incluídas palabras como "pero, "y", "si", "porque" y otras parecidas, evocarán en usted ciertas imágenes, algunas de ellas acaso extrañas y fantásticas. Fije su atención sobre estas imágenes por espacio de un momento, luego continúe su ejercicio por el mismo expediente, con palabras nuevas.*

Después de un rato procédase al paso siguiente dentro del ejercicio: Habiendo captado una imagen, mírela hasta que comience a moverse, a cambiar, a hablar, a actuar por sí misma. *Comprenda que cada imagen tiene su* propia vida independiente. *No se interfiera en esta vida, pero sígala por lo menos algunos minutos.*

Próximo paso: Cree de nuevo otra imagen y déjela desarrollar su vida independiente. Después, pasado un rato, empiece a interferirse con ella, ya sea formulando preguntas o bien dándole órdenes: "¿Quieres enseñarme cómo te sientas?" "¿Cómo te levantas?" "¿Cómo caminas?" "¿Cómo subes o ba-

jas una escalera?" "¿Cómo te reúnes con otras personas?". Y así sucesivamente. Si la vida independiente de la imagen se pone demasiado fuerte y la imagen se resiste con obstinación (como sucede a menudo) transforme sus requerimientos en órdenes.

Debe procederse mediante órdenes de naturaleza más bien psicológica: *"¿Cómo apareces con desconfianza?" "¿Cómo bajo un aspecto feliz?" "Dale una cordial bienvenida a tu amigo". "Ve al encuentro de tu enemigo". "Expresa sospecha, preocupación. Ríete. Grita". Y otras muchas preguntas y órdenes similares. Formule la misma pregunta tantas veces como lo crea preciso, hasta que la imagen muestre a usted lo que desea "ver". Repita el mismo procedimiento por tanto tiempo como desee continuar el ejercicio. Mientras se interfiera con la vida independiente de su imagen, puede también ponerla en diferentes situaciones. Ordenarla que cambie su apariencia externa o marque otras tareas para ella. Altérnelo dejándola a sus anchas varias veces y luego haga sus preguntas otra vez.*

De una obra cualquiera escoja una escena corta que contenga pocos caracteres. Actúe fuera de la escena con todos sus caracteres varias veces en su imaginación. A continuación plantee ante los caracteres una serie de preguntas y déles cierto número de sugerencias, tales como: "¿De qué modo actuaría usted si la atmósfera de la escena fuese diferente?". Y sugiérales varias atmósferas distintas. Observe sus reacciones, y ordíneles: "Ahora cambien el ritmo de la escena". Instrúyales en cuanto a interpretar la escena con más reserva, o con mayor abandono. Indízcales a que expresen unos sentimientos más fuertes y otros más débiles, y viceversa. Interpole algunas nuevas pausas o descarte las anteriores. Cambie su presentación escénica, *asunto o cualquiera otra cosa que tienda a modificar la interpretación.*

De esta manera, aprenderá a colaborar *con sus imágenes creadoras mientras se halle trabajando su parte. Por un lado, usted aceptará, para usarlas, las sugerencias que su carácter (como una imagen) le haga, mientras por otro, mediante sus*

preguntas y órdenes, elaborará y conducirá todo a la perfección según su propio gusto y deseo (y el de su director).

Ahora, como próximo paso de su ejercicio, trate de aprender a penetrar a través de las manifestaciones externas de una imagen dentro de su vida interior.

En nuestra existencia de todos los días no es cosa inusitada observar de cerca gentes de las que nos rodean, con la mayor atención. Y no obstante, no poder penetrar sus vidas interiores con bastante profundidad. Algunas zonas de su psicología permanecerán siempre obscuras para el observador. Existirán siempre algunos secretos que no le será posible descubrir. Pero no será así con sus imágenes; ellas no pueden tener secretos para usted. ¿Por qué? Porque aun cuando sus imágenes sean nuevas e inesperadas, son, después de todo, sus propias creaciones; sus experiencias internas son las suyas propias. Es verdad que algunas veces le revelan sentimientos, emociones y deseos que no se habían despertado antes de que usted comenzara a usar su imaginación creadora, pero que pudieron haber emergido, de cualquier modo, de los niveles profundos de su vida subconsciente a pesar suyo. Por tal motivo, adiéstrese a sí mismo en el arte de observar las imágenes tanto tiempo como sea necesario para sentirse afectado por sus emociones, deseos, sentimientos y todo lo demás que puedan ofrecerle; esto es, hasta que usted mismo empiece a sentir y desear lo que la imagen siente y desea. Este es uno de los caminos de despertar y enardecer sus sentimientos sin una laboriosa y acongojante presión suya sobre usted. Escoja en principio los simples movimientos psicológicos.

De inmediato proceda al ejercicio encaminado a desarrollar la flexibilidad *de su imaginación. Tome alguna imagen y examínela detalladamente. Luego hágala* transformarse *pausadamente en otra imagen. Por ejemplo: Un joven que gradualmente se vuelve viejo y viceversa; un brote tempranero de una planta que lentamente se desarrolla hasta convertirse en un*

gran árbol frondoso; un paisaje de invierno que suavemente se transforma en primavera, verano u otoño.

Haga el mismo ejercicio con imágenes de fantasía. Haga de un castillo encantado, una pobre cabaña y viceversa; de una vieja bruja, una hermosa princesita y de un lobo, un atractivo príncipe. Empiece, más tarde, a trabajar con imágenes movibles, tales como un torneo de caballeros, el incendio creciente de un bosque, una multitud excitada, un salón de baile con muchas parejas o una fábrica en plena actividad. Trate de oir los parlamentos y sonidos de sus imágenes. No permita que su atención se distraiga o brinque de una escena a otra y desfigure así las escenas transitorias. La transformación de las imágenes debe operarse en una suave y continua corriente, como en un film.

A continuación, cree usted un carácter exclusivamente para usted. *Empiece por desarrollarlo, elaborándolo en detalle. Trabaje en ello, por espacio de muchos días o quizá semanas haciendo preguntas y escuchando respuestas visibles. Plantee situaciones diferentes, distintos alrededores, y observe sus reacciones; desarrolle sus aspectos y peculiaridades características. Entonces invítelas a hablar y siga sus emociones, deseos, sentimientos, pensamientos; abrácese a ellas hasta que la vida interior de sus imágenes llegue a influenciar su propia vida. Coopere con ellas, aceptando sus sugerencias, si éstas son de su agrado. Créense también, caracteres dramáticos y humorísticos.*

Siguiendo esta senda de trabajo, el tiempo puede llegar a cada momento en que su imagen se vuelva tan poderosa que le sea imposible resistir el deseo de *incorporársela,* actuar con ella, aunque se trate solamente de un bocadillo o una breve escena. Cuando un deseo semejante se apodere de usted, no lo resista, sino que debe actuar libremente tanto tiempo como pueda.

Este deseo profundo de incorporar su imagen puede ser

cultivado sistemáticamente mediante un ejercicio especial el cual les dará la *técnica de la incorporación.*

EJERCICIO NUM. 11

Imagínese a usted mismo haciendo, primeramente, algunos movimientos simples: levantando los brazos, poniéndose en pie, sentándose o tomando un objeto cualquiera. Estudie estos movimientos suyos en su imaginación, y luego, ejecútelos del todo. *Imítelos, como han sido, con la mayor fidelidad posible. Si, cuando al hacerlo, se da cuenta de que su movimiento presente no se ajusta al que vio en su imaginación, estúdielo otra vez en ella y repítalo de nuevo hasta que quede convencido de que lo reprodujo fielmente. Repita el ejercicio hasta que esté seguro de que su cuerpo obecede aún el más pequeño detalle que le pasó por la mente al imaginar su movimiento. Continúe el ejercicio con movimientos cada vez más complicados.*

Aplique el mismo en imaginar el personaje de una obra teatral o de una novela, comenzando por movimientos simples pero que tengan contenido psicológico. Deje que sea su imagen misma la que hable algunas pocas palabras. En su imaginación estudie el carácter con la más profunda atención y tantos detalles como le sean posibles, hasta que los sentimientos del personaje imaginado provoquen los sentimientos de usted. Enseguida trate de incorporar su nueva visión con toda la fidelidad que pueda.

Cuando le haya dado forma material, advertirá que en algunas ocasiones se ha desviado de aquello que entrevió y estudió en detalle. Si esta desviación es el resultado de una inspiración súbita mientras *efectuaba la materialización, acéptela como hecho positivo y deseable.*

Este ejercicio establecerá gradualmente esas sutiles rela-

ciones tan necesarias al enlace de su vívida imaginación con su cuerpo, voz y psicología. Sus medios de expresión llegarán, por ende, a tener mayor flexibilidad y obediencia a las órdenes que reciban.

Cuando trabaje de este modo con el personaje que va a representar en el escenario, puede, para empezar, escoger sólo *un* rasgo de entre todos los que se hallan ante su visión interior. Haciéndolo así, jamás experimentará el choque (demasiado bien conocido de los actores) que sobreviene al intentar dar forma a la imagen entera *inmediatamente,* de un solo golpe apasionado. A este choque agarrotador se debe el tener muchas veces que abandonar los esfuerzos imaginativos y reincidir en los moldes establecidos y en los viejos hábitos teatrales ya en desuso. Ahora ya sabe que su cuerpo, voz y caracterización psicológica entera no se hallan siempre dispuestos a ajustarse a su visión en un término breve. Estudiando su imagen poquito a poco, evitará esta dificultad. Así es como se faculta a los medios de expresión a desenvolverse tranquilamente caminando hacia la necesaria transformación y hallarse dispuestos a plegarse a los diversos trabajos que hayan de desempeñar. Usted se hallará en mejores condiciones para incorporarse íntegramente el personaje sobre el cual está trabajando, si lo hace en forma gradual. Suele ocurrir algunas veces que luego de unos pocos intentos para materializar todos sus rasgos por separado, el personaje, inopinadamente se nos incorpora totalmente.

Mientras trabaja en la incorporación de su personaje, bien sea ejercitándose o en tanto que actúa profesionalmente, vaya agregando a su imaginación todas aquellas cosas que no vio anteriormente y sólo ahora encuentra en la realidad: Nuevos giros, el modo de actuar de sus compañeros, movimientos sugeridos por su director, y otras contingencias semejantes. Con estas nuevas adiciones, "rehaga" la escena que estudia imaginativamente, luego materialícela otra vez en el escenario o en tanto que lleva a cabo los ejercicios.

Estos ejercicios para tratar de materializar sus imágenes no tardarán en demostrar los medios más efectivos de desarrollar asimismo su cuerpo. Tenga presente que en ese proceso de incorporarse imágenes fuertes, bien definidas, va moldeando su cuerpo con arreglo al de aquéllas, y permeándolo con sentimientos artísticos, emociones e impulsos de la voluntad. De este modo es como el cuerpo va convirtiéndose más y más en aquella "membrana sensible" anteriormente descrita.

Cuanto más tiempo y esfuerzo dedique usted al trabajo *consciente* para desarrollar la fuerza de su imaginación, y a la técnica de materializar sus imágenes, tanto más pronto esa imaginación suya le servirá subconscientemente, sin que lo advierta mientras actúa. Sus personajes crecerán y se desarrollarán por sí mismos en tanto que usted, al parecer, ni siquiera piensa en ellos, o en tanto duerme durante la noche, o bien cuando sueña dormido. Advertirá también cómo le van surgiendo ráfagas de inspiración con mayor frecuencia y exactitud.

Resumiendo, los ejercicios de la Imaginación consisten en:

1. Apoderarse de la imagen primera.
2. Aprender a seguir su vida independiente.
3. Colaborar con ella, haciéndole preguntas y dándole órdenes.
4. Adentrarse en la vida interior de la imagen.
5. Desarrollar la flexibilidad de la propia imaginación.
6. Intentar crear personajes por sí mismo.
7. Estudiar la técnica de materializar caracteres o personajes imaginados.

3

IMPROVISACION Y CONJUNTO

Solamente los artistas unidos por verdadera simpatía en un Conjunto Improvisador pueden conocer la satisfacción de la creación común, desinteresada.

Conforme ya se puntualizó en el capítulo precedente, el propósito más elevado y final en todo artista sincero, cualquiera que sea la rama artística a que se dedique, puede definirse como el deseo de expresarse libre y enteramente.

Cada uno de nosotros posee sus propias convicciones, su propia visión del mundo e ideales y actitud ética propia también hacia la vida. Estas creencias profundamente enraízadas y a menudo inconscientes, constituyen parte de la individualidad del hombre y su mayor vehemencia por la libre expresión.

Los pensadores profundos al expresarse crearon sus propios sistemas filosóficos. En forma similar, un artista que procura expresar sus íntimas convicciones lo hace improvisando con sus medios propios, su particular forma de arte. Lo mismo, sin excepción, debe decirse en cuanto al arte del actor: *Su* deseo compulsor y sus más elevados designios, también pueden realizarse únicamente por medio de la libre *improvisación.*

Si un actor se reduce simplemente a decir las frases escritas por el autor y ejecutar los movimientos ordenados por el director, sin buscar la oportunidad de improvisar independientemente, se hace a sí mismo el esclavo de las creaciones ajenas y su profesión se convierte en cosa prestada. Piensa erróneamente que tanto el director como el autor han improvisado

ya por él y que se le deja muy poco margen para la libre expresión de su propia individualidad creadora. Esta actitud, lamentablemente, prevalece entre demasiados actores de la actualidad.

Sin embargo, todo papel brinda al actor la oportunidad de improvisar, de colaborar y de co-crear con el autor y el director. Esta sugerencia no implica, desde luego, el improvisar nuevas frases o hacer cosas que no sean las ordenadas por el director. Al contrario. En las líneas de su papel y en los movimientos señalados se hallan las bases firmes sobre las cuales el actor debe y puede desarrollar sus improvisaciones. *Cómo* dice sus parlamentos y *cómo* se mueve en escena son grandes puertas abiertas a un vasto campo de improvisación. Los "cómos" de sus parlamentos y los movimientos son los *medios* para expresarse libremente.

Todavía más, hay otros innumerables momentos entre los parlamentos y lo indicado por el director, en que el actor puede crear maravillosas transiciones psicológicas y darle sello personal a su actuación, desplegando su verdadera ingeniosidad artística. Su interpretación del personaje hasta los detalles más nimios, le ofrece un campo muy amplio para sus improvisaciones. Sólo necesita comenzar por rehusarse a representar simplemente o a recurrir a los viejos moldes desechados. Si no se pone a considerar que el papel que se le ha confiado es "perfecto" en todas sus partes y trata de hallar para cada una, la *caracterización mejor,* eso, también, será un gran paso hacia la improvisación. El actor que no ha sentido la enorme satisfacción de transformarse en cada nuevo papel, apenas conoce el verdadero significado creador de la improvisación.

Es más, tan pronto como en un actor se desarrolla la *habilidad* para improvisar, y descubre dentro de sí ese inagotable manantial que brota con cada nueva improvisación, disfrutará un sentimiento de *libertad* hasta aquí desconocido para él, y se sentirá mucho más rico interiormente.

Los ejercicios siguientes van encaminados a desarrollar

la habilidad para la improvisación. Procure hacer que sean tan sencillos como aquí se indican.

EJERCICIO NUM. 12 *(para trabajo individual):*

Ante todo es necesario fijar los momentos en que comienza y concluye su improvisación. Deben ser actos bien definidos. Al principio, por ejemplo, puede usted levantarse rápidamente de una silla y, con firmeza en el tono o en el gesto, decir, "Sí", mientras que en el momento final puede usted arrellanarse, abrir un libro y comenzar a leer tranquilo y reposado. O puede también empezar poniéndose el abrigo con alegría y premura, hacer lo propio con el sombrero y los guantes, como si tratara de salir, y terminar por sentarse con el ánimo deprimido e, incluso, echarse a llorar. O puede, igualmente, empezar mirando a través de la ventana con temor o gran inquietud, tratando de ocultarse tras los visillos y enseguida, exclamar, "¡Ya está aquí otra vez!" al retirarse de la ventana; y en el momento de concluir puede tocar el piano (real o imaginario) en actitud feliz e incluso alegre. Y así por el estilo. Cuanto mayor sea el contraste entre el principio y el final, será mucho mejor.

No trate de anticipar lo que piensa hacer entre *esos dos momentos. No trate de encontrar ninguna justificación lógica o motivación para esos momentos, el inicial y el final. Escójalos al azar. Escoja aquellas dos primeras cosas que se le vengan a la cabeza, y no porque le sugieran o apoyen una buena improvisación. Simplemente que haya contraste entre el comienzo y el final.*

No trate de definir el tema o la trama. Defina solamente la disposición de ánimo o los sentimientos de ese principio y fin. Luego, entréguese a cualquier sugerencia momentánea que se le ocurra por pura intuición. Así, cuando se levanta y dice, "Sí" —si es que ese es su comienzo— con plena confianza en sí

mismo, y libremente, empiece a "actuar", sobre todo siguiendo los propios sentimientos, emociones y estado de ánimo.

Y la parte central, toda la transición entre los momentos del principio y el final, es lo que *usted improvisará.*

Deje que cada momento sucesivo de su improvisación sea un resultado psicológico *(no lógico) del momento precedente.*

De este modo, sin ningún tema premeditado, usted se moverá desde que comienza hasta que acaba, improvisando todo el tiempo. Al hacerlo así usted pasará por toda una gama de diferentes sensaciones, emociones, estados de ánimo, deseos, impulsos interiores y movimientos, todos los cuales hallará usted espontáneamente, sobre la marcha. Quizá llegue a indignarse, o a mostrarse pensativo, irritado posiblemente; quizá pase por la indiferencia, el humor, la alegría; o es posible, también, que escriba una carta en medio de una gran agitación, o se acerque al teléfono y llame a determinada persona, o cualquier otra cosa.

Se le abren a usted todas las posibilidades de acuerdo con su estado de ánimo en ese momento preciso, o conforme a las cosas accidentales que pueda encontrar durante la improvisación. Todo lo que tiene que hacer es prestar atención a la voz interior *que le apremie a realizar todos los cambios sugeridos por su psicología y cuanto se le ocurra. El subconsciente le sugerirá cosas que no han podido ser previstas por nadie incluyéndole a usted, si es que se entrega libre y completamente a la inspiración de su propio espíritu improvisador. Con el momento final presente en su imaginación, usted no irá dando tumbos carentes de propósito y de finalidad, sino que constante e inexplicablemente se encaminará a él. Brillará ante usted como luz magnética que le guiase.*

Siga ejercitándose de este modo, principiando y acabando cada vez de un modo distinto, hasta que posea confianza en sí mismo, hasta que ya no tenga que detenerse a pensar en las cosas que ha de hacer entre el principio y el fin.

Usted puede preguntarse porqué el principio y el fin de

este ejercicio, sean los que fueren, han de ser claramente definidos al comienzo. ¿Por qué han de quedar fijados de antemano lo que usted está haciendo y la posición de su cuerpo y modales, cuando la improvisación entre el principio y el final se permite que fluya de manera espontánea? Porque la libertad real y verdadera en la improvisación debe siempre estar basada en la necesidad; *de otra manera no tardaría en degenerar convirtiéndose bien en arbitrariedad o en indecisión. Sin un comienzo definido que impulse sus acciones y sin un fin definido también para completarlas, usted se extraviaría sin saber dónde ir a parar. Su sentido de la libertad carecería de significado sin un punto de partida o sin dirección o destino.*

Cuando se ensaya una obra teatral, se encuentran naturalmente un gran número de "necesidades" que exijen la habilidad y la fácil actividad que para improvisar posee el actor. La trama, los parlamentos, el ritmo, las sugerencias de autor y director, la actuación de los demás, todo ese conjunto de cosas que determina las necesidades y los diversos espacios entre unos y otros a los cuales es preciso acomodarse. Por lo tanto, para que usted se prepare a esas condiciones profesionales y para estar en condiciones de adaptarse a ellas, realizará usted su ejercicio estableciendo necesidades o limitaciones similares.

Al principio, además del comienzo y final exactos, tendrá usted que definir como una de esas necesidades, la duración aproximada de cada ejercicio. Para trabajar a solas, cinco minutos aproximadamente son bastantes para cada improvisación.

A continuación, a esos mismos puntos inicial y final, agréguele un nuevo punto (necesidad) donde le plazca en medio de la improvisación. Este nuevo punto ha de ser una acción tan definida, con sentimiento, modales o emoción asimismo definidos, como el comienzo y el fin.

Ahora vaya desde el principio hasta el punto medio, y de aquí al final, de igual manera que cruzó ambos puntos a solas, pero tratando de no gastar en ellos más tiempo que antes.

Un rato después agréguele un punto más allí donde pre-

fiera, y lleve a cabo su improvisación desarrollando los cuatro puntos en el mismo tiempo aproximadamente que empleó en los otros dos.

Continúe añadiendo más y más puntos semejantes entre el comienzo y el final. Escójalos al azar y sin intentar una coherencia o selección lógica; deje que esto lo haga su psicología improvisadora. Pero en esta variación del ejercicio, no *comience y termine de un modo diferente cada vez.*

He aquí que ahora se cuenta con diversos puntos acumulados los cuales ha sabido usted salvar satisfactoriamente y llega el momento en que debe empezar a imponerse nuevas necesidades de modo distinto: Trate de representar la primera parte a ritmo lento, y la última en forma contraria, es decir con ritmo rápido; o intente crear alrededor de usted una cierta atmósfera y manténgala durante toda su improvisación.

A continuación puede acumular otras necesidades a su improvisación usando diferentes elementos característicos, tales como moldear o irradiar movimientos, separadamente o en todas las combinaciones que quiera usted hacer; incluso puede intentar la improvisación con varias caracterizaciones.

Posteriormente puede imaginar una acción definida en la que haya usted de improvisar; a continuación el lugar que ocupa el público; más tarde, habrá de decidir si su improvisación es tragedia, drama, comedia o farsa. Deberá intentar improvisar cual si estuviera representando una obra de época, y en este caso vístase con un traje imaginario del período escogido. Todas estas cosas servirán como necesidades adicionales sobre las cuales desarrollar su libre improvisación.

Es de esperar que, a despecho de todas las nuevas y diversas necesidades introducidas por usted, se insinúe inevitablemente una cierta norma en la trama de la improvisación. Con objeto de evitarla durante sus ejercicios, puede, transcurrido cierto tiempo, tratar de transponer el principio y el final; posteriormente cabe cambiar también el orden de los puntos introducidos en lo que pudiéramos llamar "parte media o central".

Cuando haya agotado toda esta serie de combinaciones, comience otra vez todo el ejercicio con nuevo principio y fin y toda clase de eso que hemos dado en denominar "necesidades"; e, igual que antes, sin ningún argumento o trama premeditado.

El resultado de este ejercicio es que se desarrolle en usted la psicología de un actor improvisador, *psicología que conservará imponiéndose a todas las necesidades escogidas por usted para su improvisación, sin importar el número. Posteriormente, cuando ensaye y actúe en el escenario, advertirá que los parlamentos que deba decir, los movimientos que haya de hacer y todas las circunstancias que le sean impuestas bien por el autor o por el director, e incluso el argumento de la obra, vendrán a servirle de dirección como sucedió con aquellas necesidades de que usted se sirvió durante los ejercicios. No echará de ver ninguna diferencia substancial entre el ejercicio y su trabajo profesional. Con ello podrá afirmarse en la creencia de que el arte dramático no es otra cosa que una* improvisación constante, *y que en escena no existen momentos en los cuales pueda privarse al actor de su derecho a improvisar. Estará usted en condiciones de cumplir fielmente todo aquello que se le imponga y al mismo tiempo de conservar su* espíritu de actor improvisador. *Una sensación nueva y agradable de entera confianza en usted, junto a la sensación de libertad y de riqueza interior, serán la recompensa que obtengan todos los esfuerzos llevados a cabo.*

Los ejercicios, al tiempo que desarrollan la habilidad para improvisar, pueden también, y deben ser, empleados para conjuntos de dos, tres y más personas. Y aunque, en principio, son lo mismo que para un solo actor, hay sin embargo una diferencia esencial que debe ser considerada.

El arte dramático es un arte colectivo y por tanto, sin que importe el talento que pueda tener el actor, éste no podrá hacer

pleno uso de su habilidad para improvisar si se aisla del conjunto, de sus compañeros.

Desde luego, hay muchos impulsos unificadores en la escena, tales como la atmósfera de la obra, su estilo, una actuación bien realizada. Y todavía un verdadero conjunto escénico precisa de algo más que estas conjunciones o consolidaciones ordinarias. El actor debe desarrollar dentro de sí una sensibilidad a los impulsos creadores de los otros.

Un conjunto improvisador vive en un constante proceso de dar y tomar. Una leve insinuación de un compañero, un gesto, una pausa, una entonación nueva o inesperada, un movimiento, un suspiro, o incluso un cambio apenas perceptible en el ritmo, pueden llegar a ser un impulso creador, una invitación al otro para que se lance a improvisar.

Por lo tanto, antes de dar comienzo a los ejercicios de improvisación en grupo se recomienda que los componentes del mismo se concentren por un momento en un ejercicio preparatorio para desarrollar lo que podemos designar como *sentimiento conjunto.*

EJERCICIO NUM. 13 *(para un grupo):*

Cada integrante del grupo comienza por hacer un esfuerzo para abrirse interiormente, con la mayor sinceridad posible, a todos los demás. Trata de sentir la presencia individual *de cada uno. Hace un esfuerzo, por decirlo así, "para abrir su corazón" y suponer a todos los presentes como si fueran sus más queridos amigos. Este proceso es casi igual que el descrito en el Capítulo Primero como* recibiendo. *Al principio del ejercicio cada miembro del grupo debe decirse para sus adentros:*

"El conjunto creador está formado por varios individuos y nunca debo considerarlo como una masa. Advierto la existencia individual de cada uno de los presentes en esta habitación y no deben perder su identidad en mi mente. De ahí que, es-

tando aquí entre mis compañeros, niego rotundamente ese concepto genérico de "Ellos" o "Nosotros", para decir en su lugar: "El y Ella, y Ella y Yo". Estoy dispuesto a hacerme eco de todas las impresiones incluso las más sutiles, procedentes de cada uno de los que me acompañan en este ejercicio y estoy dispuesto a reaccionar armónicamente ante estas impresiones".

Se ayudará inconmensurablemente a sí mismo ignorando todos los defectos o rasgos antipáticos de los componentes del grupo, e intentando, en su lugar, hallar el lado atractivo y las mejores cualidades de su persona. Para evitar molestias innecesarias y artificialidad, no exagere su actuación mirando fijamente a los ojos de sus compañeros prolongadamente y con sentimiento excesivo, así como las sonrisas demasiado cariñosas u otras cosas innecesarias.

Es completamente natural que usted pueda demostrar una actitud amistosa para con sus compañeros, pero ésta no debe ser mal interpretada como una invitación para rondar todo el grupo o perderse en sentimientos ambiguos. El ejercicio tiene como finalidad, más que nada, la de dar a usted los medios psicológicos para que establezca un firme contacto profesional con sus colegas.

Cuando entre ellos ha quedado establecido sólidamente el contacto interior, los miembros del grupo pasan a la parte siguiente del ejercicio. Bosquejan una sucesión de actos sencillos según sus preferencias. Estos pueden consistir en caminar tranquilamente alrededor de la habitación, correr, permanecer inmóviles, cambiar de sitio, adoptar posturas apoyados en la pared o caminar en grupo hasta el centro de la sala. Con tres o cuatro de tales actos definidos habrá suficiente.

Cuando el ejercicio da principio no debe decirse cual *de estos movimientos será la acción específica del grupo. Cada uno de los participantes debe adivinar, atenido a su "claridad" recién desarrollada, cual de los actos es el que va a realizar el grupo como deseo del conjunto y, así, proceder a llevarlo a*

cabo. Es posible que algunos equivoquen la salida o comienzo, pero la acción común llegará a ser un todo coordinado.

Inherente asimismo a este adivinar es la observación constante de los demás por cada integrante del grupo. Cuanto más completa y aguda sea la observación, tanto mejor será la recepción. Tiene por objeto que todos los miembros seleccionen y lleven a cabo la misma acción simultáneamente, sin previa concertación o acuerdo. Que tengan éxito o no carece de consecuencias, ya que el valor real del ejercicio radica en el esfuerzo *para* abrirse *a los otros e intensificar la habilidad del actor que le capacite para observar a sus compañeros en todo momento, y de ahí se refuerce la sensibilidad para con el conjunto íntegro.*

Al cabo de un rato, cuando todos ellos sientan verdaderamente la sensación de hallarse íntimamente unidos por el ejercicio, pueden comenzar a ejercitar la improvisación de grupo. Este ejercicio es diferente al individual. En esta ocasión, el tema *también debe definirse, pero únicamente en su forma o rasgos generales. En el grupo se hacen sólo algunas pequeñas sugerencias, tales como que la actuación o representación se va a desarrollar en una fábrica de cualquier índole, que se va a tratar de una reunión en un elegante salón de baile o de una reunión hogareña, o posiblemente del momento de la llegada o salida en una estación del ferrocarril o, quizás, en un aeropuerto. Pudiera tratarse también de la llegada de la policía a un garito, o de una cena en un restaurant, o de divertirse en un carnaval. Sea cual fuere el tema escogido, el grupo habrá de ponerse de acuerdo respecto al escenario o instalación. Aquí están las puertas, las mesas, los bancos de trabajo, la orquesta, todo aquello que se requiera de acuerdo con el tema escogido.*

Entonces, el grupo habrá llegado al momento de "distribuir las partes o papeles". No debe permitirse que en esto haya premeditación. No debe haber sino los momentos del arranque y de la conclusión, únicos permisibles con sus movimientos iniciales y caprichos correspondientes, igual que si se tratase

de movimiento individual. Asimismo el grupo habrá de acordar lo que vaya a prolongarse la improvisación.

No se usen demasiadas palabras, ni se monopolice el diálogo. Háblese tan sólo cuando sea natural y necesario hacerlo. Es más, la habilidad para mejorar o extender el diálogo no es la función del actor, por lo tanto usted no debe distraer su atención de la improvisación con esfuerzos que tiendan a crear un parlamento perfecto. El significado del ejercicio no variará si las palabras de usted no poseen valor literario e incluso parecen torpes.

Con toda probabilidad el primer intento de improvisación en grupo resultará caótico a pesar de la aguzada sensibilidad de todos, de la sinceridad y del sentido unitario. Todos recibirán un cierto número de impresiones de sus compañeros. Cada uno reconocerá las intenciones de los demás para crear y desarrollar la situación señalada, para sentir su disposición de ánimo y presumir su concepto sobre la escena imaginada. Conocerá también las propias intenciones irrealizadas, su omisión no plegándose a la trama, a sus compañeros, y así por el estilo. Todas estas cosas, sin embargo, no deben ser discutidas, sino que los miembros del grupo deben intentar inmediatamente la misma improvisación, volver a confiar en su sentido de unidad y en el contacto que han establecido entre ellos.

La segunda vez, la improvisación asumirá indudablemente una forma más definida, y muchas intenciones dejadas de lado lograrán su realización. El grupo tendrá que repetir sus esfuerzos una vez y otra hasta que la improvisación alcance el punto en que parezca una escena bien ensayada. Entretanto, a pesar de las inevitables repeticiones de palabras, movimientos y situaciones en uno y otro lado, cada uno de los miembros deberá mantener la psicología de un actor improvisador.

No trate de repetirse usted mismo si le es posible, sino, al contrario, trate de hallar un modo nuevo de representar la misma situación. Aun cuando en usted habrá una inclinación natural a retener y repetir las mejores actuaciones de las impro-

visaciones anteriores, no vacile en alterarlas o descartarlas si su "voz interior" le apremia a intentar movimientos más expresivos o una interpretación más artística del momento, o incluso una nueva actitud para con los demás participantes. Su gusto, su tacto, lo que debe ser alterado y cuándo, y también aquello que debe conservarse por consideración al conjunto y al argumento que se halla en pleno desarrollo. Pronto aprenderá a ser desinteresado por una parte, sin dejar de seguir persiguiendo su libertad artística y deseos por la otra.

Sin importar cuántas veces quiera el grupo repetir la misma improvisación, su comienzo y su final deberán permanecer clara y exactamente *definidos.*

La improvisación en grupo, bueno será recordarlo, no necesita establecer puntos adicionales entre el principio y el fin. Se hallarán gradualmente y cristalizarán a medida que la improvisación va en progreso, el tema se establece por sí mismo y la trama crece y se desarrolla.

Tan pronto como la improvisación asume la apariencia de una escena bien ensayada, los integrantes del grupo pueden acordar que aquélla sea más interesante mediante la adición de nuevas necesidades *tales como atmósfera, caracterizaciones, ritmos diferentes, todo lo cual puede entrar en juego al propio tiempo.*

Cuando un tema se haya agotado, el grupo puede escoger otro y empezar a ejercitar con él, partiendo nuevamente de los mismos puntos descritos al principio de este ejercicio, es decir del establecimiento de contacto y de la unidad en el conjunto.

Ahora el grupo ya se halla en disposición de pasar al experimento siguiente: Escójase una escena de alguna obra que ninguno de los miembros haya visto en el escenario o en la pantalla, ni actuado tampoco en ella. Distribúyanse los papeles. La dirección puede asumirla uno, cualquiera de ustedes, pero cuidando de escenificar exactamente *el principio y el fin de la*

escena seleccionada. Entonces, conociendo el contenido de la escena, comiéncese a improvisar por la parte central. Procúrese no desviarse demasiado de la psicología de los personajes que se están representando. No hay que memorizar el papel, a excepción quizás del comienzo y el final. Déjese que los movimientos y la mise en scene *surjan de la iniciativa improvisadora, como en los ejercicios previos. Puede usted decir algunos parlamentos una y otra vez para aproximarse a los que escribió el autor, pero, si por azar, hubiese usted retenido algunos en la memoria no deberá alterarlos deliberadamente con objeto de que parezcan cosa "improvisada".*

No intente desarrollar la caracterización, ya que, de otro modo, su atención se distraerá de esa "voz interior" que guía su actividad improvisadora. No obstante, si los rasgos característicos del papel que está desempeñando "insisten" en sobresalir y ser incorporados, tampoco los suprima.

Habiendo llegado de este modo al término de la escena, solicite a "su director" que vuelva a escenificar para usted, exactamente *de nuevo, una parte de la escena sea la que fuere, pero en el centro de la misma. Entonces comience su improvisación una vez más, desde el principio hasta el punto medio "señalado", y continúe desde ahí hasta el fin. De este modo,* rellenando los huecos *paso a paso, pronto estará en condiciones de representar toda la escena tal como fue escrita por el autor, sin dejar de mantener durante toda ella* la psicología del conjunto improvisador. *Cada vez irá convenciéndose más y más de que a pesar de todas las sugerencias (necesidades) del director y del autor, sigue teniendo libertad para improvisar* creadoramente, *y muy pronto esta convicción llegará a ser una nueva habilidad en usted, algo así como si dijéramos su* segunda naturaleza.

Inmediatamente después, el grupo puede comenzar a desarrollar las caracterizaciones.

Este ejercicio, como indudablemente puede ver por usted

mismo, tiene por objeto el de familiarizarse con la riqueza de su propia alma de actor.

Antes de dar por concluído este capítulo es necesario agregar algunas palabras a modo de advertencía. Si, mientras está usted improvisando, comienza a *sentir* que se está volviendo falso o falto de naturalidad, puede tener la certeza de que ello es la resultante bien de la interferencia de su "lógica", o bien por estar empleando demasiadas palabras innecesarias. Debe usted tener el valor suficiente de confíar por entero en su espíritu improvisador. Aténgase a la *sucesión de acontecimientos psicológicos interiores* (sentimientos, emociones, deseos y otros impulsos) que hablen a usted desde lo más profundo de su personalidad creadora y no habrá de tardar mucho en hallarse convencído de que esta "voz interior" que posee, jamás le engaña.

Símultáneamente a los ejercicios del grupo, es francamente aconsejable que no deje de seguir sus otros ejercícios individuales, porque ambos se complementan, pero ninguno de ellos es capaz de sustituir al otro.

4

LA ATMOSFERA Y LOS SENTIMIENTOS INDIVIDUALES

La idea de una obra representada en el escenario es su espíritu; *el ambiente es su* alma; *y todo aquello que tiene de visible y de audible, forma su* cuerpo.

No creo que sea erróneo decir que existen dos diferentes conceptos entre los actores en lo que concierne al escenario en el cual depositan todas sus esperanzas y donde quisieran que trascurriera la mayor parte de su vida. Para algunos no es otra cosa que un espacio vacío que de tiempo en tiempo se llena de actores, tramoyistas, mobiliarios y decoraciones; para éstos, todo lo que el escenario posee es únicamente lo visible y lo audible. En cambio, para otros, el pequeño espacio de ese mismo escenario es todo un mundo saturado de una *atmósfera* tan fuerte, de tal magnetismo que apenas se deciden a abandonarlo luego que la representación ha terminado.

En épocas pasadas, cuando sobre nuestra profesión se cernía un aura romántica, los actores solían con frecuencia pasarse entusiasmados las noches en su cuarto vacío, o entre los bastidores, o soñando por el escenario en semipenumbra a semejanza del trágico en *El Canto del Cisne,* de Anton Chejov. Sus experiencias de muchos años les retenían en un escenario pleno de mágicas palabras. Necesitaban de esta *atmósfera.* Les daba inspiración y alientos para futuras actuaciones.

Pero es el caso que las atmósferas no tienen límite y pueden ser halladas en todas partes. En el paisaje, en una calle cualquiera, en la casa, en la habitación; una biblioteca, un

hospital, una catedral, un restaurant lleno de ruidos, un museo tienen *atmósfera* también; la mañana, la tarde, la hora de anochecer, la noche, la primavera, el verano, el otoño y el invierno... todo fenómeno y todo acontecimiento posee asimismo sus *atmósferas* particulares.

Sólo los actores que tienen de tiempo, o recientemente lo adquirieron, un amor y una comprensión por esa atmósfera son los que conocen perfectamente bien el fuerte vínculo que se establece entre ellos y el espectador. Envuelto por ella, también el espectador empieza a "actuar" junto con los actores. De esa *acción recíproca* entre actor y espectador surge forzosamente una representación teatral excelente. Si los actores, el director, el autor, el escenógrafo y, con frecuencia, los músicos han creado verdaderamente la atmósfera que requiere la obra, el espectador no podrá permanecer alejado de ella sino que responderá con ondas inspiradoras saturadas de cariño y de confianza.

Es también significativo el hecho de que la atmósfera *ahonde* la percepción del espectador. Pregúntese a sí mismo, como espectador, de qué modo percibe una misma escena al ser representada de dos maneras distintas, una sin atmósfera y otra con ella. En el primer caso, indudablemente tendrá usted que captar la esencia de la escena usando del intelecto, pero no estará en condiciones de penetrar sus aspectos psicológicos tan hondamente como podría hacerlo si la atmósfera de la escena le ayudara a hacerlo. En el segundo caso, con el escenario dominado por la atmósfera, los *sentimientos* de usted (y no sólo su intelecto) se avivarán y entrarán en juego. *Sentirá* el contenido y la verdadera esencia de la escena. Su comprensión se ampliará con estos sentimientos. El contenido de la escena tendrá percepción y riqueza mayores para la comprensión de usted. ¿Qué sería del contenido de esa primera escena vitalmente importante que tiene la obra *El Inspector General*, de Gogol, si no se percibiera toda su atmósfera? Dicho en pocas palabras, la escena consiste en unos funcionarios públicos que se dejaron sobornar y que se hallan absortos discutiendo la

manera de escapar al castigo que se les viene encima con la llegada del Inspector de San Petersburgo. Dote la escena de su atmósfera apropiada, y usted la verá y reaccionará de modo muy distinto; a través de su atmósfera precisa, usted percibirá todo el contenido de aquélla con su catástrofe inminente, con toda su depresión y casi "místico" horror. A través de la atmósfera de esa primera escena no sólo se le revelará a usted toda la psicológica astucia del alma de un pecador, no sólo el humor con que Gogol fustiga a sus personajes ("No culpes al espejo, puesto que el malvado es quien te está besando"), sino que todos aquellos funcionarios adquirirán una nueva y mayor significación, se convertirán en *símbolos,* serán el retrato de pecadores de todas clases, de todos los tiempos, y de todas partes y, al mismo tiempo, no dejarán de ser caracteres individuales con todos sus rasgos peculiares. Imaginémonos a Romeo diciendo a Julieta sus hermosas palabras de amor sin la atmósfera que debe rodear a estos dos seres enamorados. Podrá usted gozar la incomparable poesía de Shakespeare, pero notará una carencia absoluta de ese algo que es real, vital e inspirador. ¿Qué? ¿No es eso *amor* en sí, la *atmósfera* del amor?

¿Ha experimentado usted alguna vez, como espectador, esa peculiar sensación que parece decirnos "Estoy contemplando un *espacio psicológicamente vacío*"; mientras contempla la escena que en ese instante se representa en el escenario? Ello era debido a que la escena estaba falta de atmósfera. La mayoría de nosotros ¿no ha experimentado también semejantes desagradables sensaciones cuando una atmósfera escénica *equivocada* alteraba el verdadero contenido de la escena? Quiero recordar una representación de *Hamlet,* la escena de la locura de Ofelia, en la cual los actores, accidentalmente, crearon una atmósfera más bien de temor que de profunda tragedia y dolor como corresponde. ¡Causaba asombro ver el humor no intencionado que esa atmósfera errónea provocaba en todas las palabras, miradas y movimientos de la pobre Ofelia!

La atmósfera ejerce una influencia extremadamente po-

derosa en la actuación del artista. ¿Ha observado usted cómo, sin quererlo, cambia de movimientos, conversación, conducta, pensamientos y sentimiento tan pronto como crea usted una atmósfera fuerte, contagiosa, y cómo ésta aumenta su influencia sobre usted si la acepta y sucumbe a ella voluntariamente? Cada noche mientras esté actuando, cediendo a la atmósfera de la obra o de la escena, puede usted disfrutar observando su propia entrega o sumisión a los nuevos detalles y matices de su misma caracterización. No necesita usted someterse cobardemente al molde de su actuación del día anterior. El espacio, el aire que le rodea, está saturado de atmósfera que siempre le apoyará provocando en usted nuevos sentimientos e impulsos creadores. La atmósfera le *apremiará* para que actúe armónicamente con ella.

¿De dónde viene ese apremio, de dónde brota? Figuradamente hablando, de la *voluntad,* de la fuerza dinámica o conductora (llámele conforme prefiera) que vive dentro de esa misma atmósfera. Moviéndose, por ejemplo, en una atmósfera de felicidad, advertirá que su *voluntad* despierta dentro de usted el deseo de extenderse, de ensancharse, de ganar espacio, de abrirse. Ahora, cambie por una atmósfera de depresión o de dolor. ¿No será la *voluntad* de esta atmósfera precisamente todo lo contrario? ¿No se sentirá usted ahora apremiado a contraerse, a cerrarse, incluso a disminuirse?

Pero supongamos que recusáramos eso, por un instante, con la argumentación de: "En las atmósferas fuertes, dinámicas, tales como una catástrofe, el pánico, el aborrecimiento, el triunfo o el heroísmo, su *voluntad,* su fuerza apremiante es lo suficientemente clara. ¿Y qué sucede con esa poderosa fuerza entre atmósferas de calma, pacíficas, tales como un cementerio abandonado, la tranquilidad de una mañana de verano, o el silencioso misterio de un bosque centenario?". La explicación es sencilla: En estos casos la *voluntad* de la atmósfera es en apariencia menos fuerte porque no se manifiesta de modo tan violento. No obstante, se halla presente e influenciará a usted

con tanta fuerza como otra cualquier atmósfera. Uno que no sea actor o una persona privada de sensibilidad artística probablemente permanecería en actitud pasiva ante la atmósfera de una tranquila noche de luna; pero un actor, entregándose a ella por entero, pronto sentirla una especie de actividad creadora que se engendraba en el fondo de su ser. Las imágenes, una tras otra, se le aparecerían e irían gradualmente arrastrándole a su propia esfera. La *voluntad* de una noche tranquila como esa no tardaría en transformarse en seres vivos, hechos, palabras y movimientos. ¿No fue la atmósfera de bienestar, encanto y amor que rodeaba la chimenea de la casita de John Piribingle (El Grillo del Hogar) la que dio vida en la imaginación de Dickens a la tetera obstinada, al ingenuo John's Little Dot con su eterno compañero, Tilly Slowboy, e incluso al mismo John Piribingle? No hay atmósfera carente de voluntad y de vida interior dinámica. Todo lo que se necesita para obtener inspiración de ella es, simplemente, abrírsele y un poco de práctica le enseñará a usted el modo de hacerlo.

◆

Ahora, con miras prácticas hemos de establecer dos hechos: Primero, tenemos que hacer una clara distinción entre los sentimientos individuales de los personajes y las atmósferas de las escenas. Aunque ambos pertenecen igualmente al reino de los sentimientos, son enteramente independientes entre sí y *pueden* existir simultáneamente aun cuando se hallen en completo contraste. Un numeroso grupo de gente rodea el lugar. Todos sienten la atmósfera fuerte, deprimente, torturante, espantosa de la escena. El grupo entero se halla envuelto por ella y, sin embargo, usted no hallará sentimientos idénticos siquiera en dos de aquellos individuos que componen la multitud. Uno permanece frío e inconmovible frente al hecho, otro experimenta una honda satisfacción egoísta por no ser él la víctima; el tercero (policía quizás) es un tipo activo que actúa en su elemento, y el cuarto está lleno de compasión.

Un ateo puede mantener su escepticismo en una atmósfera de reverente religiosidad, o un hombre bajo el peso de la desgracia puede seguir llevando la pena en su alma aunque penetre en una atmósfera de alegría y felicidad. Por lo tanto, haciendo una distinción entre aquéllos, debemos considerar a las atmósferas *sentimientos objetivos* en oposición a los individuales *sentimientos subjetivos*. Acto seguido, debemos admitir el principio de que dos atmósferas diferentes (sentimientos objetivos) *no pueden coexistir*. Inevitablemente, la atmósfera más fuerte acaba con la más débil. Veamos otro nuevo ejemplo.

Imaginemos un viejo castillo desierto en el que el mismo tiempo parece haberse-detenido hace ya muchos siglos y conservando en gloria invisible y fantasmal los pensamientos y las hazañas, las penas y las alegrías de sus habitantes olvidados largo tiempo ha. Una atmósfera tranquila y misteriosa inunda aquellas estancias vacías, los corredores, sótanos y torres. Un grupo de gente entra en el castillo, llevando consigo una atmósfera ruidosa, alegre e hilarante incluso. ¿Qué sucede ahora? Ambas atmósferas se enzarzan inmediatamente en un duelo a muerte y sin pasar mucho tiempo, una de ellas queda victoriosa. O bien el grupo de gente alegre, con su atmósfera, somete a la estática atmósfera del viejo castillo, o éste continúa "muerto" y "vacío", con su viejo espíritu que refiere historias sin palabras.

Estos dos hechos, al ser tomados en consideración, dan a los actores y directores los medios prácticos necesarios para crear determinados efectos en la escena: El conflicto entre dos atmósferas que contrastan y la derrota lenta o rápida, pero inevitable, de una de ellas, o los sentimientos individuales de un personaje luchando con una atmósfera hostil, de la que ha de resultar la victoria o la derrota de la atmósfera sobre los sentimientos individuales.

Estos acontecimientos psicológicos, al producirse en el escenario, dejan en suspenso el ánimo del público porque todos los contrastes, colisiones, combates, derrotas y triunfos que

tienen lugar en la escena deben ser agregados a los fuertes (si no los más fuertes) efectos dramáticos de la representación. Los contrastes en el escenario crean en el público cierta tensión inquisidora, mientras la victoria o derrota que pone término a la lucha da a ese mismo público una satisfacción hondamente estética que muy bien puede ser comparada a la que brota de un acorde musical resuelto.

Es mucho lo que puede hacerse en beneficio de una obra a este respecto, incluso aun cuando las atmósferas sólo sean tocadas de pasada por el autor. Hay muchos medios puramente teatrales a los que apelar para crear atmósferas escénicas que no hayan sido señaladas por el autor: Luces con sus sombras y colores; decoraciones de formas especiales; efectos musicales y sonoros; agrupamiento de los actores por sus voces de timbres variados, sus movimientos, pausas, cambio de ritmo, toda clase de efectos rítmicos y maneras de actuar. Prácticamente todo lo que el público percibe en el escenario puede servir al objeto de dar mayor fuerza a las atmósferas o incluso crearlas de nuevo.

◆

Es bien sabido que el reino del arte es por encima de todo, el reino de los sentimientos. Una definición buena y verdadera hubiera sido que la atmósfera de toda obra de arte es su *corazón,* su *sentimiento anímico.* Consecuentemente es también el alma, el corazón de toda representación escénica. Esto que se comprende bien claramente nos permite hacer una comparación. Sabemos que todo ser humano normal ejerce tres funciones psicológicas principales: Los pensamientos, los sentimientos y los impulsos volitivos. Ahora, imaginemos un ser humano absolutamente privado de la facultad de *sentir,* un ser humano a quien pueda llamarse "carente de corazón". Imaginemos a continuación que sus pensamientos, ideas y concepciones intelectuales abstractas por una parte, y por la otra,

sus impulsos volitivos y acciones, se ponen en contacto, se encuentran sin que intervenga ningún enlace, sin sentimientos entre ellos. ¿Qué clase de impresión produciría en usted una persona así, "sin corazón"? ¿No la tomaría usted por una "máquina extremadamente complicada, refinada e inteligente? ¿No parecería que esa "máquina" se hallaba en un nivel inferior al del ser humano cuyas tres funciones (pensamientos, sentimientos y voluntad) deben obrar de acuerdo, en plena armonía unos con otros?

Nuestros sentimientos armonizan nuestras ideas e impulsos volitivos. No sólo eso, sino que los modifican, los controlan y los perfeccionan, haciéndolos "humanos". La tendencia a la destrucción brota en todo ser humano privado de ellos o que desprecia los sentimientos de los otros. Si se quieren ejemplos, no hay que hacer más que hojear la Historia. ¿A cuántas ideas políticas o diplomáticas que fueron puestas en práctica sin haber sido controladas, modificadas y purificadas por la influencia de los sentimientos, podemos llamar humanas, benévolas o constructivas? En el orden artístico, los efectos son los mismos. Cualquier representación teatral privada de sus atmósferas da la impresión de *cosa mecánica.* Aun en el caso de que el público aprecie la buena técnica y la habilidad de los actores, así como el valor de la obra, puede, no obstante, permanecer frío y sin emoción ante la representación en general. La vida emocional de los personajes en escena es, con raras excepciones, sólo un sustituto de la atmósfera. En esta época fría, seca e intelectual, en que nos sentimos atemorizados de nuestros propios sentimientos y de los ajenos, ello resulta particularmente cierto. No olvidemos que en el orden artístico, en el teatro, no existe excusa para eliminar las atmósferas. Un individuo, si lo desea, puede prescindir de sus sentimientos por cierto tiempo en su vida privada, pero las artes, y particularmente el teatro, caminarían lentamente a la muerte si en sus creaciones dejara de sentirse la presencia de esas atmósferas. La gran misión del actor e igualmente las del director y

compositor consiste en salvar el *alma* del teatro y con ella el futuro de nuestra profesión.

Si se desea aumentar el sentido de la atmósfera y asimismo adquirir una cierta técnica para crearla a voluntad, he aquí los ejercicios que sugiero:

EJERCICIO NUM. 14

Comience por observar la vida que le rodea. Contemple sistemáticamente las diferentes atmósferas que pueda encontrar. Trate de no pasar por alto o dejar a un lado algunas atmósferas porque le parezcan débiles, sutiles o apenas dignas de atención. Concédale especial atención al hecho de que cada atmósfera que usted observe impregna el aire, *envuelve a las personas y a los acontecimientos, llena las habitaciones, flota en todos los paisajes, es una parte de la vida misma.*

Observe a la gente en tanto se halla rodeada por una cierta atmósfera. Vea si se mueve y habla en armonía con ella, si se entrega a ella, o la combate y hasta qué punto se muestra sensible o indiferente a ella también.

Luego de un período dedicado a la observación, cuando su habilidad para percibir las atmósferas se halle bastante entrada y agudizada, comience a experimentar consigo mismo. Consciente y deliberadamente trate de someterse a ciertas atmisferas, "oyéndolas" lo mismo que oye la música, y deje que ellas le influencien a usted. Permita que hagan mella en sus propios sentimientos individuales. Empiece a moverse y hablar en armonía con las diversas atmósferas que vaya encontrando. Después busque algunos casos en los que pueda luchar contra una atmósfera específica, haciendo lo posible por desarrollar y conservar los sentimientos que sean contrarios a aquélla.

Después de haber trabajado algún tiempo con esas atmósferas que vaya hallando en la vida real, comience a imaginar *acontecimientos y circunstancias con sus respectivas atmósfe-*

ras. Tómelos de la literatura, de la historia, de las obras teatrales, o invéntelos usted mismo. Visualice, por ejemplo, la lucha por apoderarse de la Bastilla. Imagine el momento en que el pueblo de París llega ante una de las celdas de la prisión aquella. Observe atentamente las figuras, los rostros de las mujeres y de los hombres. Haga que esta escena, creada por su imaginación, desfile por los ojos de su imaginación con mayor claridad, y enseguida, dígase para sus adentros: "Esta multitud está inspirada por una atmósfera de extrema agitación, intoxicada por la fuerza y el poder sin limitaciones. *Todo se halla envuelto por esta atmósfera". Enseguida observe los rostros, los movimientos, las figuras apartadas y los grupos que componen el populacho. Observe el ritmo del acontecimiento. Escuche los gritos, el timbre de las voces. Penétrese bien de todos los detalles de la escena y vea cómo la atmósfera se graba profundamente en todo y en todos durante tan agitado acontecimiento.*

Cambie ligeramente la atmósfera y, de nuevo, observe la "Actuación de usted". En esta ocasión deje que la atmósfera asuma el carácter de crueldad endiablada y vengativa. *Fíjese con qué fuerza y autoridad esta atmósfera alterada vendrá a cambiar todo lo que está sucediendo en la celda de la prisión. Las caras, los movimientos, las voces, los grupos. . . todo será diferente ahora, todo expresará el deseo de venganza de la multitud. Será una "actuación" diferente aun cuando el tema sea el mismo.*

Una vez más cambie la atmósfera. Deje que ahora sea orgullosa, digna, majestuosa. *Ha tenido lugar una nueva transformación.*

Ahora aprenda a crear las atmósferas sin imaginar ningún acontecimiento o circunstancia en absoluto. *Puede hacerlo imaginando que el* espacio, el aire *de que usted se halla rodeado está lleno de una cierta atmósfera, como si pudiera llenarse de luz, de fragancia, de calor, de frío, de polvo o de humo. Imagine primero, una atmósfera sencilla y tranquila, como de paz hogareña, de pavor, de soledad, de presentimientos, etc. No*

se pregunte cómo es posible imaginar un sentimiento de pavor, o cualquiera otro, impregnando el ambiente que le rodea, antes de haberlo intentado, sin practicarlo. *Dos o tres esfuerzos le convencerán de que no sólo es posible, sino fácil en extremo. En este ejercicio apelo a su imaginación, no a su razón fría y analítica. ¿Qué es todo nuestro arte sino una hermosa "ficción" basada en nuestra imaginación creadora? Tome este ejercicio con la misma sencillez que se lo estoy explicando. No haga más que* imaginar unos sentimientos que se van extendiendo a su alrededor, que van llenando el aire. *Haga este ejercicio con una serie de atmósferas diferentes.*

Avance un poco más. Escoja una atmósfera definida, imagínela extendiéndose a su alrededor en el aire, y acto seguido haga un ligero movimiento con el brazo y la mano. Compruebe que el movimiento está en armonía *con la atmósfera que le rodea. Si ha escogido una atmósfera* tranquila y pacífica, *su movimiento será también pacífico y tranquilo. Una atmósfera de* cautela *harán que el brazo y la mano se muevan asimismo cautelosamente. Repita este sencillo ejercicio hasta sentir la sensación de que brazo y mano se hallan* impregnados *de la atmósfera escogida. Esta saturará el brazo de usted y se expresará precisamente* a través *del movimiento realizado.*

Evite dos errores posibles. No se impaciente por "representar" o "actuar" la atmósfera con su movimiento. No se decepcione; tenga confianza en el poder de la atmósfera e imagínela incitándola todo el tiempo preciso (¡que no habrá de ser mucho!), y entonces mueva el brazo y la mano dentro *de ella. Otro error posible en el que puede usted caer, es tratar de* esforzarse por sentir *la atmósfera. Trate de evitar un esfuerzo semejante. La* sentirá *alrededor y dentro de usted tan pronto como haya concentrado adecuadamente su atención en ella. Incitará por sí los movimientos de usted, sin ninguna violencia de su parte, cosa innecesaria y molesta. Acudirá a usted de igual modo que sucede en la vida: Cuando encuentra la at-*

mósfera de un desastre callejero, usted no hace nada por sentirla.

Comience otros movimientos más complicados. Levántese, siéntese, tome un objeto cualquiera y trasládelo a otro lugar, abra y cierre la puerta, arregle los objetos que se encuentran sobre la mesa. Procure conseguir los mismos resultados que antes.

Ha llegado el momento de que hable unas cuantas palabras, primero sin acompañarlas de gesto alguno y luego sí. Tanto las palabras como los gestos deberán ser sumamente sencillos al principio. Hágalos como si se tratase del diálogo habitual: "¡Siéntese, por favor!" (gesto de invitación); "Ya no lo necesito" (gesto de rasgar un papel); "Déme ese libro, se lo ruego" (gesto de indicación). Igual que antes cuide de que estén en armonía. Haga este ejercicio en diferentes atmósferas.

Lleve este ejercicio un poco más lejos. Cree una atmósfera a su alrededor. Déjela aumentar hasta que se sienta familiarizado e intimado con ella. Realice una acción sencilla nacida al amparo de la atmósfera escogida, y luego, poco a poco, realice ese sencillo movimiento, dejándose guiar por la atmósfera de que está usted rodeado, hasta que gradualmente el ejercicio se convierta en una escena corta. Haga este ejercicio en atmósferas diversas, como por ejemplo aquellas que tengan características de violencia: Extasis, desesperación, pánico, odio o heroísmo.

Vuelva a crear una cierta atmósfera alrededor suyo y, habiéndola vivido un rato, haga lo posible por imaginar circunstancias que armonicen con ella.

Lea obras teatrales y trate de definir las atmósferas de aquéllas imaginando *las escenas una y otra vez (sin apelar para ello a su razonamiento). Para cada obra es conveniente imaginar una especie de "termómetro" que vaya marcando las atmósferas sucesivas. Al crear imaginativamente ese "termómetro" no necesita usted tomar en cuenta la división de actos o escenas ci-*

tadas por el autor, ya que la propia atmósfera puede acompasar muchas escenas o cambiar varias veces en una sola.

Asimismo, no pase por alto la atmósfera general de la obra en su conjunto. Cada una de aquéllas posee una atmósfera general de acuerdo con su clasificación, sea tragedia, drama, comedia o farsa; y, además, tiene una atmósfera individual y particular.

Estos ejercicios sobre atmósferas pueden hacerse con mayor éxito si se realizan en grupo. Así la atmósfera demostrará su poder unificador sobre todos los participantes. Además, el esfuerzo común para crearla imaginando que el aire o el espacio está saturado de un determinado sentimiento, produce invariablemente un efecto más fuerte que cuando se realiza por una sola persona.

Henos ahora de regreso a la cuestión de los sentimientos individuales y el modo de manejarlos profesionalmente.

Los sentimientos individuales de un actor son, o pueden llegar a serlo en cualquier momento, muy caprichosos y activos. Usted no puede *ordenarse* a si mismo *sentir* verdaderamente tristeza o alegria, amar u odiar. Frecuentemente los actores se ven obligados a *pretender* determinados sentimientos en escena y realizan numerosísimos e inútiles intentos para *echar fuera* tales sentimientos. ¿No es esto, en la mayoría de los casos, simplemente un "afortunado accidente" sino un triunfo de habilidad técnica el que un actor esté en condiciones de despertar sus sentimientos según su deseo o necesidad? Los verdaderos sentimientos artísticos, si se rehusan a presentarse por sí, deben ser suscitados por algún procedimiento técnico que haga del actor el dueño de aquéllos.

Al parecer existen medios diversos para despertar los sentimientos creadores. Una imaginación bien adiestrada y que viva en una atmósfera apropiada son cosas ya anteriormente mencionadas. Consideremos ahora todavía algunos otros medios, paso a paso, y *pongámoslos en práctica.*

Alce su brazo. Bájelo. ¿Qué ha hecho usted? Ha realizado una simple *acción* física. Ha hecho usted un *gesto.* Y lo ha hecho sin ninguna dificultad. ¿Por qué? Porque, como toda *acción,* se halla dentro de su voluntad. Ahora realice el mismo gesto, pero en esta ocasión adórnelo con cierta *cualidad.* Permita que esta cualidad sea la *precaución.* Habrá de hacer ese gesto, ese movimiento *cautelosamente.* ¿No lo ha ejecutado con idéntica facilidad? Repítalo una y otra vez y observe lo que ocurre. Su movimiento hecho cautelosamente, ya no es una simple acción física; ahora ha adquirido cierto matiz *psicológico.* ¿Cuál es este matiz?

Es una *Sensación* de cautela la que ahora llena e impregna su brazo. Es una sensación psicofísica. Similarmente, si mueve todo su cuerpo con esa cualidad de precaución, entonces todo él estará naturalmente saturado de aquella sensación.

La sensación es el recipiente al que sus genuinos sentimientos artísticos van a desembocar; es una especie de punto magnético que atrae sentimientos y emociones apareándose con cualquier cualidad escogida por usted para su movimiento.

Pregúntese ahora si *forzó* sus sentimientos. ¿Se ordenó a sí mismo "sentir cautela"? No. Tan sólo llevó a cabo *un movimiento con determinada cualidad,* es decir creando *una sensación de cautela* a través de la cual usted provocó sus sentimientos. Repita este movimiento con otras varias cualidades y el sentimiento, el deseo de usted, crecerá con más y más fuerza.

En esto consisten los medios *técnicos* más sencillos para avivar sus sentimientos en el caso de que se volvieran obstinados, caprichosos y se rehusaran a funcionar exactamente cuando usted los necesita para su trabajo profesional.

Luego de alguna práctica observará que habiendo escogido una cierta cualidad, y habiéndola transformado en sensación, consigue más de lo que esperaba de sus esfuerzos. La cualidad de cautela, por ejemplo, puede despertar en usted no solamen-

te un sentimiento de cautela, sino también toda la gama de sentimientos análogos a ése, de acuerdo con las circunstancias mencionadas en la obra. Como un producto accesorio de aquella cualidad puede usted sentirse irritado o alerta, cual si se enfrentase al peligro; puede sentirse tierno y efusivo, como cuando se proteje a un niño; frío y reservado, igual que en el momento de protegerse a sí mismo; o algo así como asombrado y curioso, cosa que sucede cuando uno se pone en guardia. Todos estos matices sentimentales, sin embargo de su variedad, se hallan relacionados con la sensación de cautela.

Pero ¿cómo, quizás piense usted, se aplican cuando el cuerpo se halla en posición estática?

Cualquier postura corporal puede estar impregnada de cualidades exactamente igual que todo movimiento. Todo lo que se necesita es decirse para sí mismo: "Voy a permanecer de pie, sentado o acostado con esta o aquella cualidad en mi cuerpo", y la reacción sobrevendrá inmediatamente haciendo brotar en el interior de su alma todo un caleidoscopio de sentimientos.

Puede fácilmente ocurrir que mientras está trabajando en una escena tenga dudas de la cualidad, o sensación; tiene que escoger. En un dilema así no vacile en tomar dos o incluso tres cualidades para su acción. Puede usted probarlas una tras otra en busca de la mejor, o puede también combinarlas todas inmediatamente. Supongamos que toma usted la cualidad de abatimiento y al propio tiempo las de desesperación, meditación o enfado. No importa cuantas cualidades acopladas pueda usted seleccionar y combinar, siempre se confundirán en una sensación para usted, igual que un acorde dominante en la música.

Tan pronto como sus sentimientos estén avivados, le llevarán lejos consigo, y su ejercicio, ensayo o actuación habrá hallado inspiración verdadera.

EJERCICIO NUM. 15

Ejecute un acto sencillo y natural. Tome un objeto de la mesa, abra o cierre una ventana o una puerta, siéntese, levántese, camine o corra por la habitación. Hágalo varias veces hasta que le sea posible ejecutarlo con facilidad. Luego, complíquela con ciertas cualidades, ejecutando el acto calmosamente, con seguridad, irritado, penosamente, entristecido, a hurtadillas o con ternura. A continuación pruebe de hacer ese mismo acto con cualidades de torpeza, fluctuantes, aéreas e irradiantes. Enseguida déle a su acto las cualidades de staccato, legato, alivio, forma, etc. Repita el ejercicio hasta que la sensación llene todo su cuerpo por entero y sus sentimientos respondan fácilmente. Tenga cuidado en no forzar *los sentimientos para que huyan en vez de seguir y confiar en la técnica sugerida. No apresure el resultado.*

Haga el mismo ejercicio con movimientos amplios, anchos, igual que en el Ejercicio 1.

De nuevo tome una cualidad de movimiento o acción y agréguela dos o tres palabras. Diga estas palabras también con la sensación que brote en usted.

Si practica el ejercicio con algún compañero, haga improvisaciones sencillas y utilice palabras. Puede improvisar un vendedor y un comprador en ciernes; un anfitrión y su invitado; un sastre o un peluquero y su cliente. Antes de comenzar pónganse de acuerdo respecto a las cualidades que usted y sus compañeros van a emplear en cada ejemplo.

No use demasiadas palabras innecesarias mientras está ejercitándose con sus compañeros.

Los discursos superfluos con frecuencia le conducirán por caminos extraviados dando la impresión de que está llevando a cabo su ejercicio de modo activo, cuando en realidad sólo paralizan la acción y la sustituyen con el contenido intelectual

de las palabras. De ahí que un ejercicio sobrecargado de palabras degenere en una conversación ordinaria y carente de inspiración.

Estos sencillos ejercicios desarrollarán también una fuerte sensación de armonía entre su vida interior y sus manifestaciones externas.

Quizás lo mejor sea resumir este capítulo que versó acerca de Atmósferas y Sentimientos Individuales, en estas pocas líneas:

1. La atmósfera inspira al actor.
2. Aproxima el público al actor así como a los actores entre sí.
3. Agudiza la percepción del espectador.
4. Dos atmósferas contrastantes no pueden coexistir, pero los sentimientos individuales de los personajes, aun cuando se hallen en contraste con la atmósfera, sí pueden coexistir con ella.
5. La atmósfera es el alma de la representación.
6. Observe las atmósferas de la vida.
7. Imagine la misma escena con atmósferas distintas.
8. Cree atmósferas a su alrededor sin ninguna circunstancia dada.
9. Muévase y hable en armonía con cualquier atmósfera que usted haya creado.
10. Imagine circunstancias adecuadas a la atmósfera que haya creado.
11. Marque y retenga un "termómetro" de las atmósferas creadas.
12. Ejecute movimientos que posean cualidades, sensaciones, sentimientos.

5

LA GESTICULACION PSICOLOGICA

El alma desea vivir con el cuerpo ya que sin los miembros de éste no podría ni actuar, ni sentir.

Leonardo Da VINCI.

En el capítulo anterior dije que no podemos ordenar directamente a nuestros sentimientos, pero que sí podemos halagarlos, provocarlos y engañarlos empleando ciertos medios indirectos. Lo mismo podría decirse respecto a nuestros deseos, anhelos, pretensiones, antojos, inclinaciones, insaciabilidad o sed de algo, todos los cuales, aunque siempre van mezclados con sentimientos, se generan dentro de la esfera de nuestro poder volitivo.

En las cualidades y sensaciones encontramos la llave del tesoro que son nuestros sentimientos. Pero ¿hay también una llave para nuestro poder volitivo? Sí, y la hallaremos en el movimiento (acción, gesticulación). Fácilmente puede probárselo a sí mismo tratando de ejecutar un gesto *fuerte*, bien formado, pero sencillo al propio tiempo. Repítalo varias veces y comprobará que después de un rato, su poder volitivo se hace más fuerte cada vez bajo la influencia de ese gesto o movimiento expresivo.

Más adelante, usted descubrirá que la *clase* de movimiento ejecutado va dando a su poder volitivo una cierta dirección o inclinación; o sea, que animará y provocará en usted un deseo *definitivo*, un anhelo, o sed de algo.

Así pues podemos decir que la *potencia* del movimiento

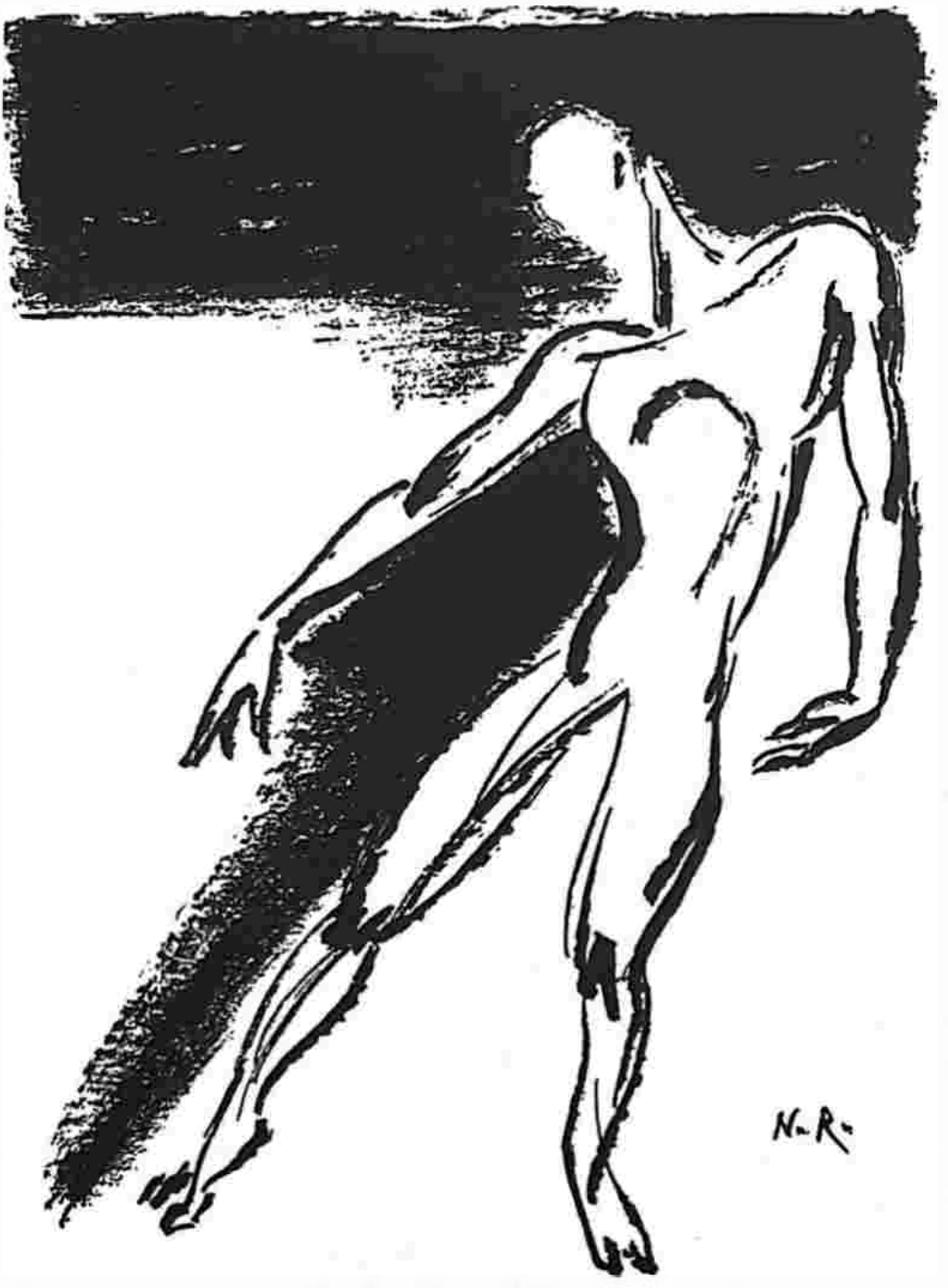


FIGURA 1

remueve nuestro poder volitivo en general; la *clase* de movimiento despierta en nosotros un *deseo* definido correspondiente, y la *cualidad* del mismo movimiento evoca nuestros *sentimientos*.

Antes de ver cómo estos simples principios pueden ser aplicados a nuestra profesión, examinemos algunos aspectos de la gesticulación en sí con objeto de lograr una idea más amplia de sus connotaciones.

Suponga usted que va a representar un personaje que, según su primera impresión general, tiene una *voluntad fuerte* e inflexible, que está poseído por *deseos* dominantes, despóticos, y lleno de *odios* y *malestar*.

Usted busca gesticulaciones apropiadas para expresar todo eso en el personaje, y quizás luego de algunos intentos, lo consigue. (Véase Figura 1).

Es *fuerte* y bien formado. Cuando lo haya repetido varias veces tenderá a reforzar su *voluntad* de usted. La dirección de cada miembro, la posición final del cuerpo entero así como la inclinación de la cabeza son de tal clase que van encaminadas a despertar un *deseo* definido de conducirse *dominante* y *despóticamente*. Las *cualidades* que llenan y penetran en cada músculo del cuerpo entero, provocarán dentro de usted sentimientos de *odio* y *disgusto*. Por lo tanto, a través del gesto, usted penetrará y estimulará lo que haya de profundo en su propia psicología.

Un ejemplo más:

En esta ocasión usted define al personaje como un tipo agresivo, quizás inclusive fanático, con una voluntad más bien colérica.

El personaje se halla completamente abierto a las influencias que vienen de "arriba" y obsesionado por el deseo de recibir e incluso forzar "inspiraciones" que procedan de tales influencias. Está lleno de cualidades místicas, pero al mismo tiem-

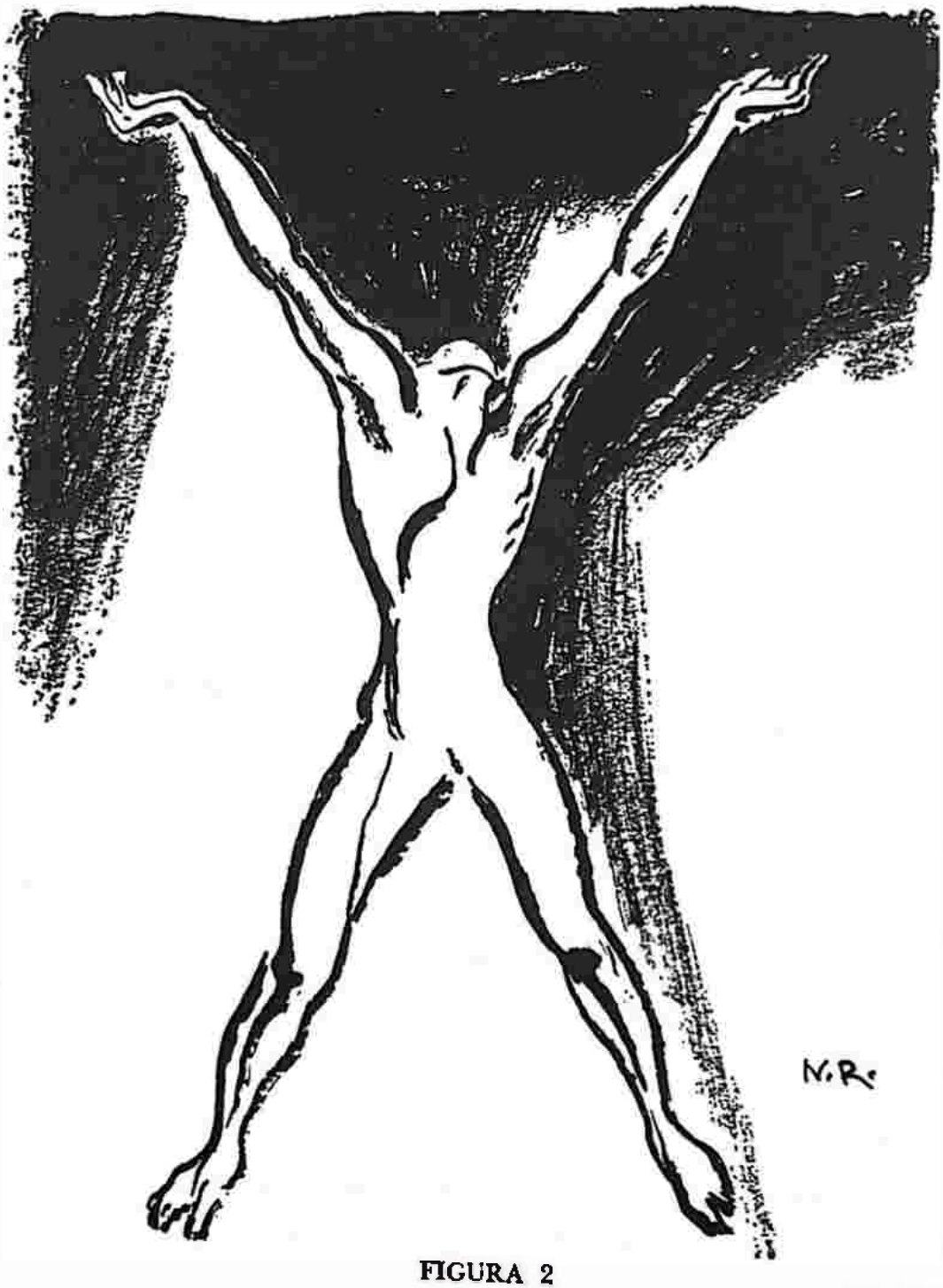


FIGURA 2



FIGURA 3

po tiene los pies afirmados en tierra y recibe influencias igualmente fuertes del mundo terrenal. En consecuencia, es un personaje dentro del cual se concilian ambas influencias, la de arriba y la de abajo. (véase la Figura 2).

Para el siguiente ejemplo escogeremos un personaje que, en cierto modo, contraste con el segundo. Es enteramente introspectivo, sin ningún deseo de entrar en contacto ni con el mundo de arriba ni con el de abajo, pero sin mostrar debilidad. Su deseo de permanecer aislado puede ser muy fuerte. Una cualidad de persona pensativa impregna todo su ser. Disfruta con su soledad (véase Figura 3).

Para el ejemplo siguiente, vamos a imaginarnos un personaje absolutamente apegado a una clase de vida terrenal. Su voluntad poderosa y egoísta no se eleva a las alturas, sino que está abajo, en la tierra. Todos sus deseos apasionados y sus inclinaciones llevan el sello de las cualidades bajas y despreciables. No tiene simpatía por nada, ni nadie. Toda su vida interior introvertida está llena de desconfianzas, sospechas y reprobaciones. El personaje se niega a un modo de vivir recto y honesto, escogiendo siempre los caminos complicados y extraviados. Es el tipo de persona egocéntrica y a veces agresiva (véase Figura 4).

Un ejemplo más todavía. Usted puede apreciar la fuerza de este personaje particular en su voluntad negativa, de protesta. Su principal cualidad puede parecerle a usted la del sufrimiento con el matiz, quizás, de odio o indignación. Por otra parte, una cierta debilidad le satura por entero (véase Figura 5).

El último ejemplo. En esta ocasión nuestro personaje es de nuevo un tipo débil, incapaz de protestar y luchar por abrirse paso en la vida; extraordinariamente sensible, inclinado al sufrimiento y a compadecerse a sí mismo, con un acusado deseo de lamentarse (véase Figura 6).

Aquí también, como en los casos anteriores, estudiando y



FIGURA 4



FIGURA 5

ejercitando el gesto y su posición final, usted experimentará su influencia triple sobre su propia psicología.

Ahora ya sabe que debe tener muy presente que todos los gestos y sus interpretaciones, conforme ha quedado probado, son únicamente ejemplos de posibles casos y por ningún concepto son obligatorios para usted cuando se halle buscando gesticulaciones a todo trance.

Llamémosles *Gesticulación Psicológica* (de ahora en adelante nos referiremos a ella con las iniciales GP), porque su propósito es influenciar, avivar, moldear y poner a tono la vida interior de usted con sus anhelos y propósitos artísticos.

◆

Estudiemos ahora el problema de aplicar la GP al trabajo profesional.

Tenemos una obra teatral frente a usted y en ella va a tomar parte. Sólo es todavía una obra literaria inanimada. Corresponde a usted y a sus compañeros transformarla en una obra teatral viva y escénica. ¿Qué va usted a hacer para realizar esta labor?

Para empezar, habrá de hacer un primer intento con objeto de investigar el personaje que va a representar, para adentrarse en él ya que habrá de representarle en escena. Esto puede hacerlo apelando a su poder analítico o mediante la aplicación de la GP. En el primer caso habrá usted escogido un procedimiento largo y laborioso porque el entendimiento razonador, generalmente hablando, no es lo bastante imaginativo, sino demasiado frío y abstracto para estar en condiciones de llevar a cabo un trabajo artístico. Usted puede haber observado que cuanto más "sabe" su entendimiento acerca del personaje, menos se halla usted en condiciones de representarlo. Esta es una ley psicológica. Usted puede saber perfectamente bien cuales son los deseos y los sentimientos de su per-



FIGURA 6

sonaje, pero ese solo conocimiento no le pone a usted en condiciones de poner en ejecución los deseos con la fidelidad requerida, o experimentar sus sentimientos sinceramente en escena. Viene a ser lo mismo que saberlo todo acerca de una ciencia o un arte e ignorar el hecho de que esta inteligencia *per se* está muy lejos de hallarse versada en aquello. Desde luego que su mente le será muy útil para valuar, corregir, comprobar, hacer adiciones y ofrecer sugerencias, pero *no podrá hacer nada de todo eso antes de que su intuición creadora se haya afirmado y hablado ampliamente.* Esto no quiere decir de modo alguno que la razón o el intelecto deban descartarse al preparar el papel, sino que es una advertencia para que no descanse sus esperanzas en eso, y sepa que es preciso que al principio permanezca al margen para no impedir y complicar sus esfuerzos creadores.

Pero si usted se decide por otro procedimiento más productivo, si aplica la GP con objeto de estudiar a su personaje, entonces habrá apelado a sus fuerzas creadoras directamente y no se convertirá en un actor "teórico" o rutinario.

Más de un actor ha preguntado: "¿Cómo puedo hallar la GP sin conocer primero el personaje al cual debo aplicar esa GP, si se me recomienda que no use el intelecto?".

Por los resultados de los ejercicios anteriores habrá usted de admitir que su firme intuición, su imaginación creadora y su visión artística le dan siempre cuando menos *alguna* idea sobre el personaje, incluso cuando lo mira por vez primera. Puede tratarse tan sólo de una ojeada, pero puede confiar en ella y utilizarla a modo de trampolín en su primer intento para basar la GP. Pregúntese a sí mismo cual puede ser el *principal* deseo del personaje, y cuando haya obtenido una contestación, incluso tratándose de una mera insinuación, comience a *construir* la GP paso a paso, sirviéndose al principio sólo de su *mano* y de su *brazo.* Puede tenderlos hacia delante en forma agresiva, cerrando el puño, si el deseo impele a usted a sujetar o agarrar algo (avaricia, codicia, deseo de posesión); o pue-

de, también, tenderlos lenta y cuidadosamente, con reserva y cautela, si el personaje quiere tentar o buscar a ciegas de modo dificultoso e indeciso; o puede hacerlo clara y sencillamente, sirviéndose de ambas manos y brazos extendidos al frente, con las palmas abiertas, en caso de que su intuición le indique que el personaje trata de recibir, de implorar, de rogar con temor; o quizás quiera usted dirigirlos hacia abajo en forma ruda, con las palmas vueltas al suelo, y los dedos enclavijados, si es que el personaje se inclina al poder excesivo, a la posesión. Una vez adoptado el método, ya no encontrará difícil (de hecho se producirá espontáneamente) el extender y ajustar su gesticulación particular a los hombros, al cuello, a la posición de su cabeza y torso, piernas y pies, hasta que todo su cuerpo se halle ocupado *por entero*. Trabajando de esta manera, pronto descubrirá si su primera conjetura respecto al principal deseo del personaje, estaba en lo cierto. La misma GP le llevará a este descubrimiento, sin que en ello haya de tomar parte el razonamiento. En algunos casos es posible que usted sienta la necesidad de comenzar su GP partiendo no de una postura neutral, sino de aquella que el personaje le sugiera. Tome en consideración nuestra segunda GP (véase la figura 2), que expresa una franqueza y una expansión completas. Su personaje puede ser introspectivo o introvertido y su deseo principal puede definirse como un deseo urgente de abrirse para recibir las influencias que le lleguen de arriba. En tal caso, puede usted comenzar por una postura más o menos cerrada, en lugar de una neutral. Al escoger la postura inicial usted goza, por supuesto, de tanta libertad como al crear cualquier GP.

Continúe desarrollando esa GP, corrigiéndola y mejorándola, agregándole todas aquellas cualidades que vaya encontrando en el personaje, llevándola despacio al grado de perfección. Luego de una corta experiencia usted se encontrará en condiciones de hallar la correcta GP prácticamente ense-

guida, y sólo tendrá que mejorarla de acuerdo con el propio gusto o el de su director, respecto a la versión final.

Sirviéndose de la GP como medio para explotar al personaje, hace usted más que eso. Se prepara a sí mismo para representarlo. Estudiando, mejorando, perfeccionando y ejercitando la GP, usted va, cada vez más, convirtiéndose en el verdadero personaje. Cuanto más progrese en este trabajo, más le revelará a usted la GP al personaje por entero en forma *condensada,* convirtiéndole en dueño y señor de su *fondo inmutable,* (conforme se alude al final del Capítulo 1).

Arrogarse una GP significa, pues, preparar todo el papel en su *esencia,* después de lo cual será una tarea fácil hallar los detalles en los ensayos que se lleven a cabo en el escenario. No tiene que ir dando tumbos, ni caminar a ciegas, como sucede a menudo cuando se empieza a darle vida a un papel cubriéndolo de carne, sangre y nervios sin haberle hallado primero la espina dorsal. La GP pone en manos de usted esa espina dorsal precisamente. Es el modo más corto, más sencillo y más artístico de transformar una creación literaria en una obra de arte teatral.

◆

Hasta ahora me he referido a la GP como cosa aplicable al personaje *entero.* Pero asimismo puede servirse de ella para usarla en cualquier trozo del papel que ha de representar usted, para escenas solas o discursos si así lo desea, o incluso párrafos independientes. El modo de hallarla y aplicarla es, en estos casos menores, exactamente el mismo que para el personaje completo.

Si usted tiene alguna duda acerca de cómo conciliar toda la GP preparada para el papel entero, con la particular y más reducida GP correspondiente a escenas independientes o separadas, los siguientes detalles le servirán para aclarar el punto:

Imagine tres personajes diferentes: Hamlet, Falstaff y Mal-

volio. Cada uno de los tres puede enfurecerse, sentirse meditabundo o echarse a reir. Pero no harán ninguna de estas cosas de la misma manera porque son tipos *diferentes*. Esa diferencia influirá en su enfurecimiento, su meditación y su risa. Lo propio ocurre con las diferentes GP. Siendo la *esencia* del personaje entero, esa GP dominante concederá voluntariamente su influencia a la GP más pequeña y particular. La sensibilidad de usted bien desarrollada ante la GP (véase el Ejercicio siguiente) le demostrará intuitivamente aquellos matices que en la GP menor deben cuidarse para equipararlos con la GP mayor. Cuanto más trabaje en esa Gesticulación Psicológica, más comprobará su flexibilidad, las ilimitadas posibilidades que le brinda iluminando el camino que haya usted escogido. Lo que en apariencia es un problema insoluble para la mente seca y calculadora, es resuelto del modo más simple por la intuición creadora y la imaginación, de las que brota la GP.

Por otra parte, usted puede utilizar esa GP menor tan sólo mientras la necesite para estudiarse la escena, el parlamento que ha de decir, etc., y luego elimínela. Claro está que todo lo demás de la GP, lo que se refiere al personaje, permanecerá con usted para *siempre*.

Otra de las interrogantes que pueden surgir en su mente es: "¿Quién me va a decir si la GP que halle para mi personaje es la correcta?". La respuesta es: *Nadie más que usted mismo*. Es la propia creación libre de usted mismo, mediante la cual se expresa su propia personalidad. *Es correcta si le satisface a usted en su calidad de artista*. No obstante, el director está capacitado para sugerir alteraciones o cambios en la GP hallada por usted.

La única pregunta que usted puede permitirse en este orden es si está ejecutando correctamente la GP; es decir, si observa todas las condiciones necesarias para la mencionada gesticulación. Investiguemos esas condiciones para saber en qué consisten:

◆

Hay dos clases de gesticulaciones. Una es la que empleamos lo mismo en el momento de actuar en escena que en la vida diaria, o sea la gesticulación habitual. La otra clase es la que puede ser llamada la gesticulación *arquetipo*, la que sirve de modelo original para todas las gesticulaciones posibles de igual clase. La GP pertenece al segundo tipo. Los gestos de todos los días no sirven para excitar nuestra voluntad porque son demasiado limitados, excesivamente débiles y particularizados. No ocupan todo nuestro cuerpo, psicología y alma, en tanto que la GP, como arquetipo, toma posesión de ellos por entero. (Usted puede considerarse preparado para realizar gestos-arquetipo por medio del Ejercicio 1, cuando haya aprendido a ejecutar movimientos amplios, grandes, utilizando el máximo espacio de que está rodeado).

La GP debe ser *fuerte* al objeto de poder excitar e incrementar nuestro poder volitivo, pero nunca deberá ser producida por medio de tensión muscular *innecesaria* (la cual debilita el movimiento más que aumentar su fuerza). Desde luego, si su GP es violenta como la que escogimos en nuestro primer ejemplo (véase la Figura 1), entonces no podrá usted evitar el hacer uso de su fuerza muscular; pero incluso en ese caso, la fuerza real del gesto es más psicológica que física. Piénsese en una madre que amorosa estrecha a su hijo contra su seno con la mayor fuerza de su amor maternal, y sin embargo con los músculos completamente sueltos. Si usted ha ejercitado adecuada y suficientemente los movimientos volantes, irradiantes, fluctuantes y de amoldamiento (véase el Capítulo 1), sabrá que la fuerza real nada tiene que ver con el esfuerzo que uno imponga a sus músculos.

En nuestros dos últimos ejemplos (5 y 6) presumimos que los personajes eran más o menos débiles. De ahí puede surgir la pregunta de si, al producir un tipo débil, la gesticulación en sí no pierde su fuerza también. La respuesta es, no, en absoluto. La GP debe ser siempre fuerte y la debilidad debe ser conside-

rada solamente como una cualidad suya. Por tanto la fuerza psicológica de su GP sufrirá muy poco si usted la produce suavemente, con ternura, con calor, amorosamente, o incluso junto con cualidades tales como la pereza o el cansancio combinados con la debilidad. Junto a esto hemos de tener en cuenta que es el actor y no el personaje quien produce una GP fuerte y es el personaje y no el actor, obsérvese bien, quien hace gala de pereza, de cansancio o debilidad.

Además, la GP debe ser tan *sencilla* como sea posible, ya que su labor es resumir la intrincada psicología de un personaje dándole forma fácilmente justipreciable, reduciéndola a su esencia. Una GP complicada no puede hacer eso. La verdadera GP se asemeja a los primeros trazos del bosquejo de un artista en el lienzo antes de comenzar los detalles. Es, por decirlo de otro modo, la armazón sobre la cual vendrá a erigirse la completa construcción arquitectónica del personaje.

La GP debe poseer asimismo una *forma* muy clara y definida. Cualquier vaguedad existente en ella, vendrá a demostrar a usted que aun no es la esencia, el corazón de la psicología de ese personaje en el que usted está trabajando. (El sentido de la forma, recuérdelo, se hallaba implícito en el Ejercicio sobre amoldamiento y otros movimientos, Capítulo 1).

Mucho, también, depende del *ritmo* en el cual usted ejercite la GP una vez la haya encontrado. Todo el mundo discurre por la vida en ritmos diversos. Ello depende principalmente del temperamento y del destino de cada persona. Lo propio podría decirse en cuanto a los personajes de una obra. El ritmo general en que el personaje vive, depende principalmente de la *interpretación que usted le dé*. Compárense las Figuras 2 y 3. ¿Reconoce usted y aprecia que el ritmo de vida es mucho más rápido en la última?

La misma GP realizada en diferentes ritmos puede cam-

biar todas sus cualidades, su fuerza de voluntad y su susceptibilidad a una coloración distinta. Tome cualquiera de los ejemplos de nuestra GP y realícelo en ritmo lento al principio y en ritmo rápido a continuación.

Estudie la gesticulación de la primera Figura, por ejemplo; en ritmo más lento, suscita en nuestra imaginación un tipo dictatorial, más bien pensativo, inteligente, capaz de proyectar y llevar a la obra y, en cierto modo, paciente y dueño de sí; el mismo personaje desempeñado con ritmo de mayor rapidez, nos da un tipo inmisericorde, criminal de ambiciones sin freno, incapaz de una conducta racional.

Muchas de las transformaciones que pueden imprimirse a los personajes durante el curso de la obra, es posible con frecuencia expresarlas mediante un simple cambio de ritmo dentro de la misma GP hallada por usted para ese papel. (El problema del ritmo en la escena lo discutiremos en detalle, más adelante).

Habiendo llegado al límite físico de la GP, cuando su cuerpo sea incapaz de extenderla más allá, usted deberá continuar todavía probando durante un rato (de diez a quince segundos), para ir más allá de los límites corporales al objeto de *irradiar* su poder y cualidades en la dirección señalada por la GP. Esta irradiación reforzará grandemente la verdadera fuerza psicológica de la gesticulación, poniéndola en condiciones de producir una mayor influencia sobre su vida interior.

Las anteriores son las pocas condiciones que deben observarse con objeto de crear una GP correcta.

Ahora su labor consistirá en desarrollar una fina sensibilidad al gesto que usted haga.

EJERCICIO NUM. 16

Tómese como ilustración la GP de encerrarse en sí mismo *(véase la Figura 7). Busque una frase que le encaje, por ejem-*

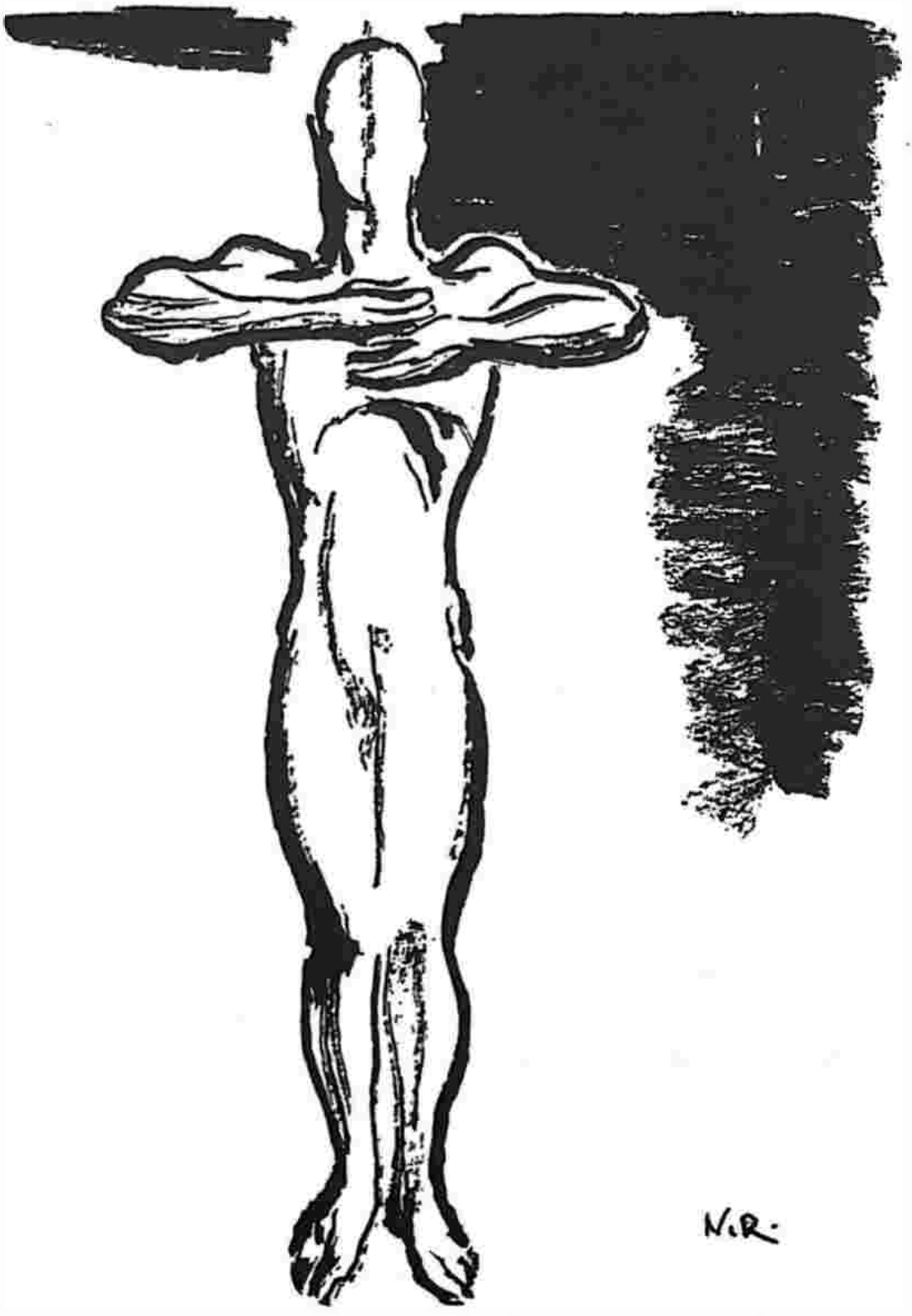


FIGURA 7

plo: "Quiero que me dejen solo". Ensaye tanto el gesto como la frase simultáneamente, de modo que las cualidades de voluntad sofrenada y de calma impregnen su psicología y su voz. A continuación comience por hacer ligeras *alteraciones a la GP. Digamos, si la posición de su cabeza fue erguida, inclínela levemente hacia abajo dirigiendo su mirada en esa misma dirección. ¿Cuál cambio se efectuó con ello en su psicología? ¿Advirtió usted que a la cualidad de calma le ha sido agregado un ligero colorido de* insistencia, *de* terquedad?

Altere o transforme esta GP varias veces, hasta que se halle en condiciones de decir la frase en armonía plena con el cambio que se ha producido.

Haga una alteración más. En esta ocasión doble ligeramente su rodilla derecha y cargue todo el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda. La GP puede adquirir ahora cierto matiz de renuncia o sumisión. *Levante las manos llevándolas a la barbilla y esa cualidad de renuncia se acentuará con la introducción de nuevos y leves matices de* soledad *y de* fatalidad. *Eche atrás la cabeza y cierre los ojos:* Sufrimiento *y* disculpa *son las cualidades que pueden aparecer ahora. Vuelva las palmas de las manos hacia afuera:* Autodefensa. *Incline la cabeza a un costado:* Lástima de sí mismo. *Doble los tres dedos extremos de cada mano: Puede producirse una leve ráfaga de* humor. *A cada alteración que vaya efectuando, no deje de decir la misma frase.*

Recuerde que estos ejemplos son solamente unos cuantos de los posibles experimentos que usted puede llevar a cabo con la GP; su número es ilimitado. Siéntase siempre libre en la interpretación de todas las gesticulaciones con sus alteraciones correspondientes. Tanto más leve sea el cambio en su gesto, más fina será la sensibilidad que en usted se desarrolle.

Prosiga este ejercicio hasta que todo su cuerpo, *la posición de la cabeza, hombros, cuello, los movimientos de los brazos, manos, dedos, codos, torso, piernas, pies, la dirección de su*

vista, despierten en usted las reacciones psicológicas correspondientes.

Tómese un ejercicio cualquiera de GP y hágase durante un rato a ritmo lento para incrementarlo gradualmente *hasta alcanzar el ritmo más rápido posible. Trate de identificar cualquier reacción psicológica que cada grado provoque en usted (puede servirse de los ejemplos sugeridos como punto de partida). Para cada grado de ritmo busque una frase* nueva, *adecuada y dígala en tanto lleva a cabo su gesticulación.*

Este ejercicio sobre la sensibilidad incrementará también enormemente el sentido de armonía *que ha de haber entre su cuerpo, su psicología y su parlamento. Al alcanzar su mayor grado, usted estará en condiciones de decir, "Siento mi cuerpo y mi parlamento como una continuación directa de mi psicología. Los siento como partes visibles y audibles de mi alma".*

Pronto se dará cuenta de que mientras actúa o desempeña su papel, diciendo sus parlamentos, haciendo gestos sencillos y naturales, la GP se halla omnipresente *en el fondo de su imaginación. Le ayuda a usted y le conduce cual si fuera un director invisible, un amigo o un guía que jamás deja de inspirarle cuando más necesita de la inspiración. Protege la creación de usted en forma condensada y cristalizada para que sea suya únicamente.*

Observará asimismo que la acusada y colorida vida interna, que usted provocó en su interior mediante la GP, le da una mayor expresividad, sin importar lo reservada y moderada que pueda ser su actuación. (Supongo que no es preciso indicar que la GP en sí jamás debe mostrarse al público, lo mismo que el arquitecto tampoco enseña a la gente el andamiaje de su edificio en lugar de la obra terminada. Una GP es como el andamiaje de su actuación y debe conservarse como "secreto" técnico).

En adición a los ejercicios comenzados con la Figura 7, se recomiendan los siguientes:

Selecciónese una frase corta y dígase, adoptando diferentes posturas naturales o efectuando diversos movimientos cada día (que no sean GP). Estos pueden consistir en sentarse, tumbarse, permanecer de pie, caminar alrededor de la habitación, recostarse en la pared, mirar por la ventana, abrir o cerrar una puerta, entrar o salir de la habitación, alzar y volver a poner en su sitio algún objeto o retirarlo, y así por ese estilo. Cada movimiento o posición corporal, que exija un cierto estado psicológico, apremiará a usted *cómo* decir su frase, con qué intensidad, con qué cualidad y en qué ritmo. Cambie de postura o de movimientos, pero diga siempre la misma frase. Ello aumentará en usted el sentido de armonía que debe haber entre su cuerpo, su psicología y su expresión.

Ahora que ya ha desarrollado suficiente sensibilidad, pruebe de crear una serie de GP para diferentes personajes, observando todos los requisitos anteriormente descritos, arquetipo, fuerza, sencillez, etc. Al principio tome esos personajes de las obras de teatro, de la literatura, de la historia; a continuación busque la GP que, a su juicio, corresponde a personas vivas muy conocidas de usted; después, para otras personas que usted haya conocido o encontrado accidental y brevemente en la misma calle. Por fin, cree algunos personajes en su imaginación y busque la GP que mejor les vaya.

Como siguiente paso de este ejercicio, escoja un personaje de una obra teatral en la cual no haya actuado ni visto nunca. Busque y adáptele una GP. Absórbala por completo y enseguida, al principio, trate de ensayar una escena muy corta de la obra sobre la base de la GP. (Si fuera posible, hágalo con algunos compañeros).

◆

Se impone aquí hacer algunas indicaciones finales acerca del ritmo.

Nuestro habitual concepto del ritmo en el escenario no acierta a distinguir entre las variedades *interior* y *exterior*. El ritmo interior puede definirse como un cambio lento o rápido de pensamientos, imágenes, sentimientos, impulsos volitivos, etc. El ritmo exterior se expresa por sí mismo en acciones y expresiones rápidas o lentas. Los ritmos exterior e interior pueden, a pesar del contraste, producirse simultáneamente en la escena. Por ejemplo, una persona puede estar esperando con impaciencia la llegada de alguien o de algo; las imágenes que pasan por su mente se siguen en sucesión veloz, los pensamientos y los deseos se encienden en su mente, anulándose mutuamente, apareciendo y desapareciendo; su voluntad es avivada a un alto grado; y todavía, al mismo tiempo, la persona puede dominarse de modo que su conducta externa, sus movimientos y expresión, sigan manteniendo un ritmo calmado y lento. Un ritmo lento exterior puede caminar paralelamente a un ritmo interior rápido, o viceversa. El efecto de dos ritmos contrastantes que marchan simultáneamente, de modo infalible, en la escena, producirá una fuerte impresión sobre el público.

No debe confundirse el ritmo lento con la *pasividad* o la falta de energía del propio actor. Cualquiera que fuere el ritmo lento que usted emplee en el escenario, su personalidad de artista debe siempre estar *activa*. Por otra parte, el ritmo rápido de su actuación no debe convertirse en un *apresuramiento* inútil o una tensión psicológica y física innecesarias. Un cuerpo flexible, bien adiestrado y obediente, así como una buena técnica en la expresión le ayudarán a soslayar este error y hacer posible la corrección y empleo simultáneo de los dos ritmos contrastantes.

EJERCICIO NUM. 17

Haga una serie de improvisaciones en ritmos interior *y* exterior *en contraste.*

Por ejemplo: Un gran hotel durante la noche. Los mozos con sus movimientos rápidos, hábiles y acostumbrados trasladan el equipaje del ascensor llevándolo a los automóviles que están esperando y que deberán apresurarse para alcanzar el tren nocturno. El ritmo exterior *de los mozos es rápido, pero permanecen indiferentes a la excitación de los huéspedes que los están observando. El* ritmo interior *de los mozos es lento. Los viajeros que se van, por el contrario, tratan de conservar una calma exterior, pero se hallan excitados interiormente, temiendo perder el tren; su* ritmo exterior *es lento, pero su* ritmo interior *es velocísimo.*

Para posteriores ejercicios sobre ritmos interior y exterior, pueden usarse los ejemplos mencionados en el Capítulo 12.

Léanse obras teatrales con objeto de buscar diversos ritmos en diferentes combinaciones.

Resumiendo lo dicho acerca de la Gesticulación Psicológica:

1. La GP excita nuestro poder volitivo, le da una dirección definida, despierta los sentimientos, y nos ofrece una versión condensada del personaje.
2. La GP debe ser arquetípica, fuerte, sencilla y bien formada; debe irradiar y ser representada en el ritmo correcto.
3. Desarróllese la sensibilidad de la GP.
4. Distíngase entre los ritmos interior y exterior.

6

EL PERSONAJE Y SU CARACTERIZACION

Transformación, *eso es lo que la naturaleza del actor, consciente o subconscientemente, busca con anhelo.*

Ha llegado el momento de que discutamos el problema de crear el *Personaje.*

No existen papeles en los cuales el actor pueda mostrarse a su público tal como es en la vida privada. Hay muchas razones para los desgraciados conceptos que se tienen acerca del "verdadero arte dramático", pero no necesitamos insistir aquí sobre ellos. Es suficiente subrayar el hecho trágico de que el teatro como tal, jamás crecerá y se desarrollará si se permite medrar esta destructora actitud, ya profundamente arraigada. Todo arte sirve al propósito de descubrir y revelar nuevos horizontes de vida y nuevas facetas en los seres humanos. Un actor no puede brindar a su público nuevas revelaciones si invariablemente es él quien se "despliega" en el escenario. ¿Cómo conceptuar a un autor teatral que en todas sus obras infaliblemente se dramatizara a sí mismo como personaje central de la obra, o al pintor incapaz de crear otra cosa que no fuera su autorretrato?

Así como nunca se encontrarán dos personas exactamente iguales en la vida, así tampoco podrán hallarse jamás dos papeles o partes idénticos en las obras de teatro. Eso que constituye su *diferencia* es lo que hace *al personaje.* Y será un buen punto de partida para un actor, si quiere adueñarse de la idea inicial respecto al personaje que va a representar en escena,

preguntarse a sí mismo: ¿Cuál es la diferencia, por leve y sutil que pueda ser, existente entre yo mismo y el personaje conforme se describe en la obra?

Al hacerlo así no solamente perderá el deseo de pintar su "autorretrato" repetidamente, sino que descubrirá los principales rasgos o características psicológicas de su personaje.

A continuación se enfrentará usted a la necesidad de incorporarse esos rasgos característicos que establecen una diferencia entre usted y el personaje. ¿Cómo emprenderá esa labor?

El modo más corto, más artístico y más divertido es *encontrar un cuerpo imaginario para ese personaje o carácter.* Imagine, a manera de ejemplo, que usted debe desempeñar el papel de una persona cuyo carácter puede definirse como perezoso, abúlico y tosco (tanto psicológica como físicamente). Estas cualidades no deben acentuarse o expresarse enfáticamente, salvo en la comedia quizás. Deben mostrarse como meras indicaciones, casi imperceptibles. Y con todo *son* rasgos típicos del personaje que no deben ser pasados por alto.

Tan pronto como usted haya subrayado los mencionados rasgos y cualidades de su papel, comparándolos con usted mismo, trate de imaginar *qué clase de cuerpo* tendría una persona perezosa y tosca como esa. Posiblemente se le ocurra que puede poseer un cuerpo bajo, grueso, rechoncho, con hombros inclinados, cuello fuerte, brazos largos que penden negligentes, y cabeza grande, pesada. Este cuerpo es, por supuesto, precisamente lo contrario del suyo propio. Pero el caso es que usted debe parecerse a él y comportarse como se comportaría él. ¿Cómo piensa usted arreglárselas para conseguir un verdadero parecido? Veamos:

Comience por imaginar que en el mismo espacio que usted ocupa con su cuerpo, con el propio y real, existe otro cuerpo, ese otro imaginario del personaje, que usted acaba de crear en su imaginación.

Usted se viste, como si dijéramos, con este nuevo cuerpo; se lo endosa igual que si de una prenda se tratara. ¿Cuál será

el resultado de esta "mascarada"? Poco tiempo después (o quizás inmediatamente) usted pensará y se sentirá como si fuera *otra persona*. En esto hay una gran semejanza con una verdadera mascarada. Y ¿ha observado usted alguna vez, en la vida normal, lo distinto que uno se siente al ponerse prendas diferentes? ¿No es usted "otra persona" cuando se viste un traje de etiqueta o al cambiar su ropa habitual por otra nueva que acaban de traerle de la sastrería? Pues bien, "vestirse con otro cuerpo" es bastante distinto a cambiar de vestimenta. Esta presunción de las imaginarias formas físicas del personaje, influirá en la psicología de usted diez veces más fuertemente que ningún vestido.

Ese cuerpo imaginario se yergue, digámoslo así, *entre* el verdadero cuerpo y la psicología de usted, ejerciendo su influencia sobre ambos con igual fuerza. Paso a paso, empieza usted a moverse, a sentir y hablar de acuerdo con aquélla; lo que equivale a decir que su personaje vive ahora dentro de usted (o, si lo prefiere, es usted quien vive dentro de él).

La fuerza con que usted exprese las cualidades de su cuerpo imaginario mientras actúa, dependerá del tipo de obra y de su propio gusto y deseo. Pero en todo caso, *psicológica y físicamente, su ser íntegro habrá cambiado,* no vacilaría incluso en decir que está *poseído* ahora por el personaje. Cuando realmente se lleva adelante y se ejercita, ese cuerpo imaginario excita la voluntad y los sentimientos del actor; los armoniza con la expresión característica y con los movimientos; ¡transforma al actor en una persona distinta! Simplemente discutiendo el personaje, analizándolo mentalmente, no se puede producir el efecto deseado, porque el razonamiento de usted, por muy hábil que pueda ser, le dejará frío y pasivo, mientras que el cuerpo imaginario tiene la fuerza suficiente para apelar directamente a su voluntad y sentimientos.

Debe considerarse que el crear y asumir un personaje es algo así como un juego rápido y sencillo. "Juéguese" con el cuerpo imaginario, cambiándolo y perfeccionándolo hasta ha-

llarse totalmente satisfecho con la ejecución. Jamás tema fracasar en este juego a menos que su impaciencia apresure el resultado; la naturaleza artística de usted se dejará llevar adonde sea necesarlo si usted no la fuerza "representando" prematuramente a su cuerpo imaginario. Aprenda a tener en él toda la confianza y ya verá como él no le traiciona.

No exagere exterlormente esforzando, presionando y exagerando esas sutlles inspiraciones que llegan a usted procedentes de su "nuevo cuerpo". Y tan sólo cuando usted empiece a sentirse absolutamente libre, sincero y natural *usándolo,* será cuando pueda principlar a ensayar su personaje por entero, bien sea en su casa o en el escenario.

En algunos casos se encontrará con que es suficiente usar tan sólo una parte de su cuerpo imaginario: Unos brazos largos, colgando a los costados, por ejemplo, pueden inesperadamente camblar toda la pslcología de usted y dar a su cuerpo entero la necesaria estatura. Pero cuide siempre de que *absolutamente* todo su ser se haya transformado en el personaje que debe representar.

◆

El efecto del cuerpo lmaginario será reforzado y adquirirá muchos matlces nuevos y sorprendentes si le añade el *centro imaginario* (véase Capítulo 1).

En tanto que ese *centro* permanezca en medio del pecho de usted (suponga que sólo se halla a unas pocas pulgadas de profundldad), sentirá que slgue siendo usted mismo y en pleno dominio de facultades que con mayor armonía y energía corporal van acercándose al tipo "ideal". Mas tan pronto como usted trate de trasladar el *centro* a otro lugar dentro o fuera de su cuerpo, sentirá que toda su actitud psicológica y física ha cambiado, del mismo modo que cambia cuando usted se posesiona de un cuerpo imaginario. Advertirá que el *centro* es capaz de arrastrar y concentrar su ser íntegro en un punto del

que emana e irradia la actividad de usted. Si, para mayor claridad, hubiera usted de mover el centro trasladándolo del pecho a la cabeza, se daría cuenta de que el elemento pensante había empezado a jugar una parte característica en su actuación. Desde su lugar en la cabeza de usted, ese centro imaginario, de repente o gradualmente, coordinará todos sus movimientos, influenciando la actitud corporal íntegra, motivando su conducta, acción y expresión, y pondrá a tono la psicología de usted en forma tal que experimentará naturalmente la sensación de que el elemento pensante es afín e importante para su modo de actuar o de representar.

Pero no importa donde usted prefiera colocar el *centro* ya que producirá un efecto enteramente distinto tan pronto como usted cambie su cualidad. No basta con emplazarlo en la cabeza, por ejemplo, y dejarlo ahí para que realice la función que le es propia. Necesita usted estimularlo complementándolo con las varias cualidades deseadas. Para un hombre inteligente, digamos por ejemplo, usted imaginaría ese *centro* de su cabeza como algo grande, brillante e irradiante, en tanto que para un tipo de persona estúpida, fanática o de poca mentalidad, usted imaginaría un *centro* pequeño, tenso y mezquino. Debe usted sentirse libre de toda restricción al imaginar el *centro* de muchas y diversas maneras, en tanto que las variaciones sean compatibles con el papel que usted esté representando.

Pruebe algunos experimentos durante un rato. Ponga un *centro* pequeño, maleable y cálido en su región abdominal y psicológicamente se sentirá usted satisfecho, hogareño, un poco pesado e incluso festivo. Ponga un *centro* duro, minúsculo, en la punta de su nariz y se convertirá en un tipo curioso, inquisitivo, indiscreto y entrometido incluso. Traslade el *centro* a uno de sus ojos y advertirá lo rápidamente que usted ha pasado a ser socarrón, marrullero y hasta hipócrita posiblemente. Imagine un *centro* grande, pesado, obtuso y sucio colocado en la parte exterior de los fondillos de sus pantalones y ya tendrá

usted un tipo cobarde, poco honesto y bufonesco. Un *centro* situado a unos cuantos pies de distancia de sus ojos o de su frente puede provocar la sensación de una mente aguda, penetrante y hasta sagaz. Un *centro* arrebatado, caliente e incluso fogoso situado dentro de su corazón puede despertar en usted sentimientos heroicos, amorosos e intrépidos.

Puede hasta imaginar un centro movible. Déjele inclinarse lentamente ante su frente y que vaya rodeando su cabeza de vez en cuando para entonces sentir la psicología de una persona descarriada; o permítale que circule irregularmente alrededor de todo su cuerpo, en ritmos diversos, subiendo ahora para bajar enseguida, e indudablemente el efecto será el de intoxicación o embriaguez.

Ante usted se abren innumerables posibilidades si se ejercita de esta manera, libre y juguetón. Pronto se habituará a este "*juego*" y lo apreciará tanto por lo que le hace disfrutar como por su gran valor práctico.

El centro imaginario le sirve a usted principalmente para el personaje en conjunto. Pero también puede utilizarlo para escenas diferentes y movimientos por separado. Supongamos que usted está preparándose para representar a Don Quijote. Está viendo su cuerpo anciano, flaco y erguido; ve usted también su pensamiento noble, entusiasta, pero excéntrico y delirante, y toma la decisión de colocar un *centro* pequeño pero poderoso, irradiante y tornadizo, encima de su cabeza. Este puede servirle para todo el personaje de Don Quijote; pero llega usted ahora a la escena en que el aventurero manchego está combatiendo a sus imaginarios enemigos y encantadores. El Caballero golpea y acomete al vacío con asombrosa velocidad. Su *centro*, ahora oscuro y endurecido, dispara desde las alturas a su pecho, dificultándole la respiración. Igual que una pelota sujeta a una tira de goma, el *centro* vuela adelante y atrás, lanzándose a derecha e izquierda en busca de enemigos. Una y otra vez el Caballero lanza la "pelota" en todas direcciones, hasta que la contienda queda terminada. El Caballero

se encuentra exhausto, el *centro* húndese lentamente en la tierra y enseguida, con lentitud también, vuelve a elevarse hasta su lugar original, irradiando y moviéndose incansable de un lugar al otro, igual que antes.

En honor a la claridad se le han dado a usted algunos ejemplos obvios y, quizás, hasta grotescos. Pero el uso del centro imaginario en la mayoría de los casos (especialmente en las obras teatrales modernas) requiere una aplicación mucho más afinada. Sin importar lo fuerte que pueda ser la sensación que el centro produzca en usted, la amplitud o extensión de esa sensación mientras esté representando, dependerá siempre de usted.

Tanto el cuerpo imaginario como el *centro*, bien los utilice en combinación o por separado, le ayudarán a crear el personaje.

◆

Ahora tratemos de distinguir entre el personaje, considerado en conjunto, y la *caracterización*, que puede ser definida como un *rasgo* pequeño y *peculiar* de aquél. Una caracterización o rasgo peculiar puede ser innato al personaje: Un movimiento típico, una manera característica de expresarse, un hábito recurrente, cierto modo de reir, de caminar o de usar un traje, una manera extraña de colocar las manos, o una singular inclinación de la cabeza, y así por ese orden. Estas pequeñas peculiaridades son una especie de "toques finales" que el artista le da a su creación. El personaje en conjunto parece hacerse más vivo, más humano y verdadero, tan pronto como se le adorna con alguno de esos pequeños rasgos peculiares. El espectador comienza a quererlo y esperarlo desde el momento en que atrae su atención. Pero una tal caracterización debe quedar al margen del personaje en conjunto, y derivarse de esa parte importante que es su maquillaje psicológico.

Veamos unos cuantos ejemplos. Un individuo gárrulo,

inútil, incapaz de realizar trabajo alguno, puede tener una caracterización que se exprese en los brazos muy pegados a los costados, los codos formando ángulo recto, y las manos pendientes sin firmeza. Es un tipo carente de imaginación que mientras sostiene una conversación con alguien, puede mostrar un modo característico de parpadear rápidamente, señalando al propio tiempo con el dedo índice a su interlocutor y haciendo pausas con la boca entreabierta cual si estuviera concentrando sus ideas para convertirlas en palabras. Un personaje obstinado, un pendenciero, en tanto que esté escuchando a otras personas, puede tener un hábito inconsciente que le haga mover ligeramente la cabeza cual disponiéndose a preparar una respuesta negativa. Una persona consciente de sí misma se preocupará de su traje, repasando los botones y procurando hacer desaparecer las arrugas. Un hombre pusilánime mantendrá juntos los dedos, tratando de ocultar los pulgares. Un personaje pedante irá manoseando las cosas que se hallan a su alrededor y de modo inconsciente las arreglará con más o menos simetría, rectificando su colocación; un misántropo, casi inconscientemente como el tipo anterior, apartará de sí todas aquellas cosas que se hallen a su alcance. Una persona que no sea sincera, o, más bien, taimada, puede tener el hábito de echar breves ojeadas al techo en tanto que habla o escucha. Etcétera.

En algunas ocasiones la sola caracterización hace surgir de repente al personaje entero.

Mientras se crea un personaje y una caracterización para él, uno puede encontrar verdadera ayuda y quizás hasta sugerencias inspiradoras si se dedica a observar a la gente que le rodea. Pero con objeto de evitar limitarse a copiar cosas de la vida, no recomiendo tales observaciones antes de haber hecho un buen uso de la propia imaginación creadora. Téngase además en cuenta que la habilidad para observar se hace mucho más aguda cuando uno sabe exactamente *lo que* está buscando.

No se hace preciso subrayar aquí ningún ejercicio especial. Más bien, puede usted inventarlo en exclusiva para us-

ted mismo "representando" con cuerpos imaginarios y con *centros* movibles, cambiables, además de proyectar caracterizaciones apropiadas para aquéllos. Le servirá de gran ayuda si, en adición a tales "representaciones", se pone a observar y descubrir *dónde* y *cuál clase* de centros posee esta o aquella persona en la vida real.

7 INDIVIDUALIDAD CREADORA

Para crear por inspiración debe uno ser cauto con la propia individualidad.

Al llegar aquí se hace necesaria alguna explicación acerca del término "la individualidad creadora de un artista" tal como es empleado en este libro. Incluso un breve conocimiento con algunas de sus cualidades puede ser de utilidad para el actor que busca el modo de dar libre expansión a sus fuerzas interiores.

Si, por ejemplo, hubiera usted de solicitar de dos artistas cuyo talento fuese equiparable, que pintasen el mismo paisaje con la mayor exactitud, el resultado serían dos cuadros totalmente diferentes. La razón es obvia: Cada uno pintaría inevitablemente su impresión individual del paisaje. Uno de ellos quizás prefiriese trasladar al lienzo la atmósfera del paisaje, su belleza de líneas, o su forma; al otro probablemente le pareciesen mejor los contrastes, los juegos de luz y sombras, o algún otro aspecto peculiar de acuerdo con su propio gusto y modo de expresarlo. El punto es que ese mismo paisaje, invariablemente, serviría como medio para que ambos desplegasen sus *individualidades creadoras*, y establecer la diferencia que en ese aspecto ofrecían sus pinturas.

Rudolf Steiner define la individualidad creadora de Schiller como caracterizada por la tendencia moral del poeta: El Bien combatiendo al Mal. Maeterlinck busca místicos matices sutiles tras los acontecimientos exteriores. Goethe ve arqueti-

pos que unifican los múltiples fenómenos. Stanislavsky afirma que en *Los Hermanos Karamazov,* Fedor Dostoievsky, expresa sus ansias de encontrar a Dios; lo cual, incidentalmente, es cierto en todas sus novelas mayores. La individualidad de Tolstoi se manifiesta en su tendencia hacia la autoperfección, y la de Chejov, en sus peleas con la trivialidad de la vida burguesa. En pocas palabras, que la individualidad creadora de todo artista se expresa siempre en una idea dominante que, a modo de *leit motiv,* impregna o satura todas sus creaciones. Lo mismo exactamente puede afirmarse respecto a la individualidad creadora del artista-actor.

Se ha dicho reiteradamente que Shakespeare creó solamente un *Hamlet,* pero ¿quién podría decir con la misma seguridad qué clase de Hamlet fue el que existió en la imaginación de Shakespeare? En realidad hay, o debe haber, tantos Hamlets como actores de talento e inspirados para poder llevar a la escena su propio concepto de aquel personaje. La individualidad creadora de cada uno determinará invariablemente su propio y único Hamlet. Para el actor que desea ser un artista en el escenario debe, con modestia así como atrevimiento, consistir en una interpretación individualista de sus papeles. Pero ¿cómo reconoce su individualidad creadora en momentos de inspiración?

En la vida cotidiana nos identificamos a nosotros mismos como "YO"; somos los protagonistas del "Yo quiero, Yo siento, Yo creo". Este "YO" lo asociamos con nuestro cuerpo, costumbres, modo de vivir, familia, relaciones sociales y todo lo demás que abarca la existencia normal. Pero en los momentos de inspiración el *Yo* de un artista experimenta una cierta metamorfosis. Trate de recordarse en esos momentos. ¿Qué sucedió con su "YO" de todos los días? ¿No se retiró para dar paso a otro *Yo,* y no cree que éste sea el verdadero artista que hay en usted?

Si alguna vez ha conocido usted momentos así, observará que, con la aparición de este nuevo YO, lo primero que siente

es un influjo de poder jamás experimentado en su vida rutinaria. Este poder impregna todo su ser, lo irradia usted a cuanto le rodea, colma la escena y, pasando sobre las luces de la batería, llega hasta el público. Establece una unión entre usted y el espectador llevando hasta él todas las intenciones creadoras de usted, todos sus pensamientos, imágenes y sentimientos. Gracias a este poder, se hallará en condiciones de sentir en alto grado aquello que previamente hemos denominado su presencia efectiva en el escenario.

Bajo la influencia de este poderoso otro YO se producirán en la conciencia de usted considerables cambios que ni siquiera pensaba. Es un YO de más alto nivel; con él se enriquece y desarrolla la conciencia. Empieza usted a distinguir *tres seres diferentes*, como si se encontraran dentro de usted mismo. Cada uno posee un carácter definido, cumple una función específica y es comparativamente independiente. Detengámonos un momento para examinar estos seres y sus funciones particulares.

Mientras trata de incorporarse el personaje que ha de representar en escena, usted hace uso de sus emociones, de su voz y de su cuerpo móvil. Estos constituyen el "material para el edificio" con ayuda del cual el verdadero artista que usted lleva dentro, crea el personaje que presentará en el escenario. El ser más elevado toma simplemente posesión de ese material para edificar. Tan pronto como eso ha sucedido, usted comienza a sentir que se aparta de él, o más bien que se coloca por encima del material citado y, en consecuencia, por encima también de su ser habitual. Ello se debe a que ahora usted se identifica con ese YO creador y más elevado que ya ha entrado en actividad. Usted se ha dado cuenta ahora de que ese ser desarrollado y también su YO habitual, el de todos los días, existen simultáneamente en el interior suyo, lado a lado, perfectamente. Mientras va creando, usted posee dos seres, y se halla en condiciones de distinguir claramente entre las funciones distintas que cumplen.

Tan pronto como el ser más elevado dispone de ese material para edificar comienza a moldearlo desde adentro; mueve el cuerpo de usted, haciéndolo sensible, receptor de todos los impulsos creadores y dándole flexibilidad; habla con la voz de usted, emplea su imaginación y aumenta su actividad interior. Lo que es más, le concede sentimientos legítimos, le hace original e inventivo, despierta y mantiene su habilidad para improvisar. En pocas palabras, que le pone a usted en *estado creador*. Comienza a actuar bajo su inspiración. Todo lo que usted haga ahora en escena le sorprenderá a usted mismo tanto como a su público; todo dará la impresión de ser enteramente nuevo e inesperado. Su impresión es que todo está sucediendo espontáneamente y que usted no hace otra cosa sino servirle como medio de expresión.

Pero no obstante, aunque su ser elevado sea lo bastante fuerte para ordenar todo el proceso creador, tiene también su tendón de Aquiles: Se inclina a romper los diques, a sobrepasar los límites necesarios que fueron fijados durante los ensayos. Está ansioso de expresarse a sí mismo y a su idea dominante; es excesivamente libre, demasiado poderoso, tiene ingenio demás, y por lo tanto se encuentra demasiado próximo al precipicio del caos. El poder de la inspiración es siempre más intenso que los medios de expresión, decía Dostoievsky. Necesita ser restringido.

Esta es la labor que su conciencia ha de realizar diariamente. ¿Qué es lo que está haciendo durante esos momentos inspirados? Controla la tela sobre la cual la individualidad creadora va dibujando sus proyectos. Cumple la misión de un sentido común regulador para su ser elevado con objeto de que la actuación pueda llevarse correctamente, de que la *mise-en-scene* adoptada se mantenga invariable y que la comunicación entre todos los actores se mantenga irrompible. Incluso el patrón psicológico del personaje, tal como se fijó durante los ensayos, deberá seguirse fielmente. Por encima del sentido común, del ser habitual de usted, recae la protección de las for-

mas que fueron halladas y fijadas para la representación. Por eso, mediante la cooperación de ambas conciencias, la más baja y la más elevada, se hace posible la representación.

Pero ¿dónde está esa tercera conciencia a la que antes hicimos referencia, y a quién pertenece? El poseedor de esta tercera conciencia es el Personaje conforme usted lo creó. Aunque es un ser ilusorio, también, sin embargo, posee su propia vida independiente y su "YO" propio. La individualidad creadora de usted lo forma amorosamente durante la representación.

En páginas anteriores se han empleado frecuentemente las palabras "legítimo", "artístico" y "verdadero" para describir los sentimientos del actor en escena. Una observación más cuidadosa, sin embargo, revelará que los sentimientos humanos tienen dos categorías: Aquellos que son conocidos de todo el mundo y los que sólo conocen los artistas en sus momentos de inspiración creadora. El actor debe aprender a reconocer las importantes distinciones existentes entre ambos.

Los sentimientos usuales, los de todos los días, no están adulterados, pero sí impregnados de egoísmo, limitados a las necesidades personales, inhibidos, insignificantes y con frecuencia faltos incluso de estética y echados a perder por la insinceridad. No deben ser utilizados en el medio artístico. La individualidad creadora los rechaza. Tiene a su disposición otra clase de sentimientos, los completamente impersonales, purificados, libres de egotismo y estéticos por lo tanto, significativos y sinceros artísticamente hablando. Este ser más elevado que hay en usted es el que le inspirará en tanto esté representando.

Toda su experiencia en el curso de su vida, todo aquello que usted observe y piense, todo lo que le haga dichoso o infeliz, todo lo que lamente o le satisfaga, todo lo que ame u odie, todo lo que retenga o evite, todas sus realizaciones y fracasos, todo lo que trajo consigo al venir a la vida, su temperamento, habilidades, inclinaciones, bien se hayan realizado o no, estén realizadas o sin realizar, todo ello forma parte de la región de su llamado subconsciente profundo. Habrán sido ol-

vidados por usted, o jamás conocidos, pero están sujetos al proceso de ser purificados de todo egoísmo. Son sentimientos *per se*. De ahí que purificados y transformados, lleguen a ser parte del material con el cual su individualidad crea la psicología, el "alma" ilusoria del personaje.

Pero ¿quién purifica y transforma estas grandes riquezas de nuestra psicología? Ese mismo ser elevado, esa individualidad que hace artistas de algunos de nosotros. Por tanto, es completamente evidente que esta individualidad no deja de existir entre los momentos creadores, aunque es solamente cuando se está creando el instante en que uno advierte su existencia. Por el contrario, tiene una vida continua propia, desconocida para nuestra conciencia habitual; va haciendo evolucionar sus propias experiencias de clase más elevada, aquellas que pródigamente se ofrecen como inspiración a nuestra actividad creadora. Apenas puede concebirse que Shakespeare, cuya vida diaria, por lo que se nos ha dicho, fue tan insignificante, y Goethe, cuyo modo de vivir era tan placentero y agradable, construyeran todas sus ideas creadoras basándolas tan sólo en experiencias personales. En cambio, tenemos que las vidas de muchas figuras literarias de menor importancia han dado biografías más ricas que las de aquellos maestros, pero sus obras no merecen ser comparadas con las de Shakespeare y Goethe. Es el grado de actividad interior de ese ser elevado, al producir tales sentimientos purificados, el determinante final de la cualidad en las creaciones de todos los artistas.

Además, todos los sentimientos que el personaje derive de la personalidad de usted no sólo están purificados y son impersonales, sino que tienen otros dos atributos. No importa lo profundo y persuasivo ya que estos sentimientos siguen siendo tan "irreales" como el "alma" del personaje mismo. Llegan y se van con la inspiración. De otro modo le pertenecerían a usted para siempre, quedarían indeleblemente impresos en usted luego de haberse terminado la representación. Entrarían a formar parte de su vida diaria, se envenenarían con el egoísmo

y se convertirían en parte inseparable de su existencia no artística ni creadora. Usted ya no estaría en condiciones de marcar la línea divisoria entre la vida ilusoria de su personaje y la suya propia. Llegaría usted a volverse loco sin tardar mucho tiempo. Si los sentimientos creadores no fueran "irreales" usted no podría disfrutar cuando hace el papel de un malvado o representa otros personajes indeseables.

Aquí es cuando puede observar la equivocación tan peligrosa como antiartística que cometen algunos actores conscientes al tratar de aplicar sus sentimientos reales y habituales al teatro, irradiándolos desde sus adentros. Más pronto o más tarde tales intentos conducen a un fenómeno histérico, malsano; en particular, a los conflictos emocionales y a las desmoralizaciones nerviosas del actor. Los sentimientos reales excluyen la inspiración y viceversa.

El otro atributo de los sentimientos creadores es que son compasivos. Su ser elevado adorna al personaje con sentimientos creadores; y porque al propio tiempo es capaz de observar su creación, tiene compasión por sus caracteres y sus destinos. De ahí que el verdadero artista que usted lleva dentro sufra con Hamlet, llore con Julieta, y ría con los errores de Falstaff.

La compasión puede ser llamada el fundamento de todo buen arte porque ella sola es capaz de decirle a usted lo que los demás seres sienten y experimentan. Sólo la compasión rompe los vínculos de las limitaciones personales y le da a uno acceso a lo más profundo de la vida interior del personaje que se estudia, sin lo cual no se puede prepararlo adecuadamente para llevarlo a la escena.

Al objeto de resumir lo que se acaba de decir a grandes rasgos, el verdadero estado creador de un actor-artista está gobernado por un triple funcionamiento de su conciencia: El ser más elevado es el que inspira su actuación y le garantiza legítimos sentimientos creadores; el ser inferior le sirve a modo de sentido común y fuerza restrictiva; el "alma" ilusoria del

personaje se convierte en el punto focal para los impulsos creadores del ser más elevado.

Existe todavía una función más en la acicateada individualidad del actor y de ella debemos hablar aquí: Es su ubicuidad.

Hallándose comparativamente libre del ser inferior y de la ilusoria existencia del personaje, y poseyendo una conciencia inmensamente desarrollada, la individualidad parece ser capaz de ponerse a horcajadas a ambos lados del escenario. No es sólo un creador del personaje, sino también espectador. Desde la sala sigue las reacciones del público, comparte su entusiasmo, excitación y desagrado. Va más lejos todavía, tiene la habilidad de predecir la reacción de los espectadores un instante antes de que aquélla se produzca. Conoce de antemano qué va a ser lo que satisfaga al público, lo que le inflame de emoción y qué será lo que le deje frío. Así pues, para el actor que posee un conocimiento claro de su YO más elevado, el público es un eslabón viviente que le conecta a él, como artista, con los deseos de sus contemporáneos.

Mediante esta habilidad de la individualidad creadora el actor aprende a distinguir entre las necesidades reales de la sociedad contemporánea y el mal gusto de la plebe. Oyendo la "voz" que le habla desde la sala durante la representación, lentamente empieza a asociarse al mundo y sus hermanos. Adquiere un nuevo "órgano" que le conecta con la vida de fuera del teatro y despierta sus responsabilidades contemporáneas. Comienza a extender su interés profesional llevándolo más allá de la batería, comienza a formular preguntas: ¿Cuál es la reacción de mi público esta noche; cuál es su disposición de ánimo? ¿Por qué se necesita esta obra en nuestra época? ¿Cómo esta mescolanza de público se beneficiará con ella? ¿Qué pensamientos despertará esta obra en mis contemporáneos? ¿Hará este tipo de obra que los espectadores sean más sensibles y receptivos de los acontecimientos de nuestra vida? ¿Despertará en ellos los sentimientos morales, o simplemente les proporcionará

los más bajos sentimientos de los espectadores? Si la obra tiene humor ¿qué clase de humor será el que evoque? Esas preguntas se plantearán siempre, y sólo la Individualidad Creadora será la que faculte al actor para darles respuesta.

Para comprobar cuanto se ha dicho, el actor sólo necesitará hacer el siguiente experimento: Puede imaginar la casa llena de un tipo específico de público, tal como únicamente hombres de ciencia, profesores, estudiantes, niños, agricultores, médicos, políticos, diplomáticos, gentes sencillas o sofisticadas, personas de diversas nacionalidades o actores inclusive. A continuación, haciéndose a sí mismo las preguntas antedichas u otras similares, deberá tratar de sentir intuitivamente cual pueda ser la reacción de cada uno de esos públicos.

Un experimento así desarrollará gradualmente en el actor una nueva clase de sentido del público, mediante el cual llegará a ser sensible o receptivo al significado del teatro en la sociedad de la época actual y estará en condiciones de responder a él en forma consciente y correcta.

Resumiendo, el actor haría bien experimentando con todas las ideas que se expresaron en este capítulo, trabajando con ellas hasta hallarse seguro de que las tiene al alcance de su mano o que las domina mejor. Haciéndolo así comprenderá por qué este o aquel ejercicio particular le fue sugerido como continuación al acercamiento profesional. Finalmente, los principios de este libro se harán más claros y llegarán a convertirse en un todo bien integrado, en el que cada paso va encaminado a destacar la personalidad del actor llevándola a lo hondo de su trabajo y hacer de él en todo momento un artista inspirado, y de su profesión un importante instrumento de utilidad humana. Si se comprende y aplica apropiadamente, el método llegará de tal modo a convertirse en una parte del actor que, con el tiempo, éste se hallará en condiciones de hacer libre uso de aquél, a voluntad, e incluso de modificarlo aquí o allá según sus propias necesidades y deseos.

8

COMPOSICION DE LA REPRESENTACION TEATRAL

La cosa aislada se hace incomprensible.
Rudolf STEINER.

Todas las artes se esfuerzan constantemente por asemejarse a la música.
W. PARET.

Los mismos principios fundamentales que rigen el universo y la vida de la tierra y del hombre, y los principios que dan armonía y ritmo a la música, a la poesía y a la arquitectura, abarcan también las *Leyes de la Composición* que, en grado mayor o menor, pueden ser aplicados a toda realización dramática. Algunos de los dogmas de mayor relación con el trabajo del actor se han seleccionado a modo de introducción de este punto.

El trágico *Rey Lear* de Shakespeare ha sido escogido para demostrar todas las leyes que deben cumplirse, principalmente por estar lleno de oportunidades para ilustrar su aplicación práctica. Y es que se debe tener presente que para el teatro moderno todas las obras shakespearianas deben ser acortadas y las escenas traspuestas incluso para darles su ritmo adecuado e incrementar su fuerza impetuosa. Mas para lo que aquí nos proponemos, no es necesaria una descripción detallada de tales alteraciones.

Este capítulo tratará también de aproximar más las diferentes psicologías del actor y director. Es preciso tener en cuenta que un buen actor precisa adquirir la amplia visión que todo lo abarca en la representación como un todo, si es que

pretende llevar a cabo la parte que le corresponde en plena armonía con él.

◆

La primera ley de la composición pudiera llamarse la *ley de la triplicidad*. En toda obra bien escrita figura una lucha violenta entre las fuerzas primarias del Bien y del Mal, y esta contienda es la que constituye el impulso vital de la obra, su fuerza motriz, y es básica en toda trama. Pero la lucha en sí cae inevitablemente en tres secciones: La trama se engendra, se desarrolla y concluye. Toda obra, sin que importe lo complicada y enrevesada que sea su articulación, sigue este proceso y es, por tanto, divisible en estas tres secciones.

Mientras que el reino de Lear se halla todavía intacto y las fuerzas del mal permanecen pasivas, nos encontramos claramente dentro de la primera sección. La transición a la sección segunda se deja ver con el comienzo de la actividad destructora, y encajamos perfectamente dentro de ella en tanto que la destrucción se lleva a efecto y eleva la tragedia hasta la cumbre. Pasamos a la tercera sección cuando se desarrolla la conclusión y vemos desaparecer a las fuerzas del mal luego de haber destruído y arruinado todo cuanto las rodea.

La ley de la triplicidad está relacionada con otra ley, la de la *poralidad*. En toda verdadera obra de arte (en nuestro caso una representación inspirada), el principio y el fin son, o deben ser, polares en principio. Todas las principales cualidades de la primera sección deben transformarse en opuestas a la última sección. Es obvio, desde luego, que el comienzo y el término de una obra no pueden ser definidos simplemente como primera y última escenas; principio y fin en sí, abarcan usualmente una serie de escenas cada uno.

El proceso que transforma el comienzo en su polaridad al final, tiene lugar en la sección media, y esta *transformación* es la que representa nuestra tercera ley de la composición.

El director y los actores pueden ganar mucho con el conocimiento de estas leyes relacionadas a las que denominamos *de triplicidad, de polaridad* y *de transformación*. Obedeciéndolas sus actuaciones adquirirán más belleza estética y armonía.

La sola polaridad, por ejemplo, evitará que la representación caiga en la monotonía y le dará una mayor expresividad, como ocurre siempre con los contrastes; ahondará también el significado de ambos extremos. En el arte, como en la vida, comenzamos por valuar, para comprender y experimentar las cosas de modo diferente si las vemos a la luz de los verdaderos contrastes. Piénsese en casos opuestos tales como la vida y la muerte, el bien y el mal, el espíritu y la materia, lo verdadero y lo falso, la felicidad y la desgracia, la salud y la enfermedad, la belleza y la fealdad, la luz y la oscuridad; o fenómenos más específicos como corto y largo, alto y bajo, rápido y lento, legato y staccato, grande y pequeño, y así por ese estilo. La verdadera esencia de uno sin el otro puede fácilmente escapársenos. El contraste entre el comienzo y el final es verdaderamente la quintaesencia de una representación bien compuesta.

Llevemos este ejemplo un poco más lejos. Imaginemos la tragedia del *Rey Lear* una vez más y aun otra con la idea de ver su comienzo y final como polar uno al otro. Salgamos para que el tiempo sea el medio o sección transformadora.

Vasto, grandioso y opulento y, sin embargo, algo oscuro y tenebroso, envuelto en la opresiva atmósfera del despotismo, se nos aparece el legendario reino de Lear. Sus fronteras producen la impresión de ser ilimitadas, pero aquello está aislado y cerrado, como una enorme fortaleza. Todo converge a su centro que no es otro sino el propio monarca. Cansado y sintiéndose tan viejo como su reino, Lear anhela paz y quietud. Habla de la muerte. La tranquilidad y la inmovilidad es todo cuanto le rodea. El mal, oculto bajo el disfraz de sumisión y obediencia, escapa a su mente somnolienta. No conoce la compasión y no sabe distinguir entre el bien y el mal. En su gran-

deza terrena no tiene enemigos y no busca amigos. Es ciego y sordo para los valores espirituales y humanos. La tierra le dio todos sus tesoros, forjó su voluntad férrea y le enseñó a dominar. Es único, no tolera que nadie se le iguale, el reino es él.

Así es como puede aparecer ante usted el comienzo de la tragedia. Pero ¿cuál es su polo opuesto?

Todos nosotros sabemos lo que sucede al despótico mundo de Lear. Se desmorona, se arruina, sus fronteras van siendo borradas. En lugar de "umbrías forestas y ricas llanuras, con ríos abundantes y grandes praderas", sobreviene la desolación, la sequía, el desastre. Rocas desnudas y cabañas sustituyen a las cámaras y salones suntuosos del castillo. La lúgubre tranquilidad del principio se ha transformado ahora en gritos de batalla y choque de aceros. El mal que se había ocultado bajo el disfraz de amor y lealtad, se ha quitado la máscara: Goneril, Regan, Edmundo y Cornwall, serviles al principio, muestran ahora su voluntad inflexible, sin compasión. La vida terrena ha perdido su significado para Lear. El dolor, la vergüenza y la desesperación han roto los límites de su conciencia; ya ve y oye y sabe distinguir entre el bien y el mal. Su imperfección y su cobardía surgirán de nuevo como un cariño paternal latente. Otra vez se yergue Lear como centro, pero es un Lear nuevo en un nuevo mundo. Es único, igual que antes, pero ahora se encuentra desesperadamente solo. El gobernante absoluto se ha convertido en un cautivo impotente y en un mendigo enfurecido.

Esa es la composición entre el comienzo y el final. Cada uno de ellos arroja luz sobre el otro, explicándose y complementándose, mediante la fuerza de sus contrastes. El principio de la representación brota de nuevo como una visión en la mente del espectador en tanto que observa el final de la obra, y es la ley de la polaridad la que conjura esta visión.

◆

Los medios por los cuales es invocada esta polaridad dependerán, claro está, por entero del director y de sus colaboradores. Para el oscuro y tenebroso comienzo pueden escoger, por ejemplo, una atmósfera o medio ambiente depresivo. La música que acompañe a la representación en determinados momentos acentuará la fuerza de esa atmósfera. Quizás proyecten la escenografía a base de formas arquitectónicas macizas y pesadas, en colores púrpura y azul, oscuros y grises. Probablemente se inclinen por las vestimentas sencillas y serias en armonía con la arquitectura escénica y los colores. Un escenario en semipenumbra ayudará a completar su propósito. El director puede escenificar la representación en ritmo moderado; con movimientos espaciados y bien formados, más bien definidos; con grupos compactos, de poco movimiento, casi estáticos, semejando esculturas, y voces atenuadas. La tragedia (según la sugerencia de Rudolf Steiner) puede al comienzo llevarse a un ritmo comparativamente lento con pausas. Estos y otros medios de expresión similares pueden constituir una buena preparación tendiente a crear el contraste con el fin de la obra.

La atmósfera todavía trágica y la música de naturaleza semejante pueden continuar hasta el final. Luces más brillantes, una escenografía que dé la impresión de mucho espacio y vacío, colores amarillo y naranja, vestimentas más ligeras, ritmo de mayor velocidad y sin pausas, movimientos más libres e incluso grupos que se mueven, esto es lo que el director puede escoger para el fin de la representación con objeto de establecer la polaridad con el comienzo.

Para hacer incluso más completa la composición, el director y los actores deberán buscar otros contrastes menores dentro de ese gran marco.

A modo de ejemplo tomemos los tres parlamentos de Lear en el páramo:

¡Soplad, vientos, y desinflad los carrillos!
Pobres seres desnudos e infelices, dondequiera que estéis.
Vamos, pues, estarías mejor en tu tumba.

Represéntense imaginativamente estos tres parlamentos varias veces y se verá que psicológicamente tienen su origen en tres fuentes distintas. El primero, como una tormenta, es un estallido de la *voluntad* de Lear al rebelarse contra los elementos de la Naturaleza; el segundo nace dentro de la esfera de *sentimientos* que hasta entonces le eran tan poco conocidos; el tercero es la consecuencia de los *pensamientos* cuando él trata de penetrar la esencia de un ser humano, tal como ahora lo entiende.

El primero y tercer parlamentos se hallan en contraste uno con el otro, así como lo están la *voluntad* y el *pensamiento*. Entre ellos, como eslabón de transición que los une, figura el segundo parlamento nacido de los sentimientos. Por diferentes medios de expresión el director y el actor habrán de llevar estos contrastes hasta el espectador. Las *mise-en-scenes* presentadas por el director serán diferentes, así como diferentes también serán los movimientos y parlamentos expuestos (1) por el actor. Distintas psicológicamente serán las actitudes que el actor despierte en sí mismo para cada uno de esos parlamentos.

Un contraste de otra clase será el que se encuentre en la yuxtaposición de los dos principales personajes de la tragedia, Lear y Edmundo. Desde el mismo principio, Lear se nos presenta como el posesor de todos los privilegios de un gobernante grosero y despótico. En contraste con él tenemos a Edmundo, a quien todos desconocen, privado de cuantos privilegios pudieran corresponderle, siendo el hijo bastardo de Gloucester; comienza la vida con nada, es un "don nadie". Lear pierde, Edmundo gana. Al final de la tragedia, Edmundo es cubierto de gloria, poderoso, y dueño del cariño de Goneril y de Regan. Se convierte en "todo" y Lear en "nada". Su situación se invierte. Se completa el gesto de composición del contraste.

---

(1) En *Lauteurhythmy*, por Rudolf Steiner, pueden hallarse indicaciones acerca de cómo usar un modo de decir artístico para expresar, bien sea voluntad, sentimientos o pensamientos.

Pero el verdadero significado de esta polarización existe en un más alto nivel. La tragedia *entera* al final llega a ser un contraste con su comienzo; desde su nivel material aspira a uno espiritual, los valores son revaluados. El "todo" y el "nada" adquieren distintos significados: En su material "nadería", Lear, al final, llega a serlo "todo" en el sentido espiritual, mientras Edmundo como un "todo" material se convierte en un cero espiritual.

De nuevo el director y los actores hallarán fácilmente los medios de expresar este contraste. Al principio Lear puede usar en sus movimientos y expresión una cualidad fuerte y acusada (acusada, pero noble y digna), en tanto que la actuación y forma de expresarse de Edmundo pueden adoptar una cualidad de ligereza y facilidad (por ningún concepto cualidad espiritual y elevada, sino más bien con matices inclinados a la bellaquería y al latrocinio que crearán la impresión de falsa modestia y de auto-supresión). Mientras la obra está en marcha, Edmundo puede moverse junto a las paredes y las sombras, sin ocupar nunca lugares prominentes en el escenario. Al final, cuando la tragedia entera se mueve hacia una esfera más elevada, ambos personajes principales pueden intercambiar cualidades y, así, Lear empleará ligereza y facilidad como cualidades nobles, espirituales y elevadas, en tanto que Edmundo reamolda su cualidad para convertirse en un tipo rudo, grosero, de malos modales y voz brusca.

Cuanto más destaque el director esta polaridad por tales medios, más se revelará una parte de la idea principal de la tragedia y una de las más profundas: *El valor de las cosas cambia a la luz de lo espiritual o en la oscuridad de lo material.*

◆

Retrocedamos ahora a las tres unidades principales de la tragedia y discutamos la segunda, que sirve de transición entre los dos polos contrastantes.

Imaginándola como un *proceso continuo* de transforma-

ción, se puede percibir cualquier momento de ella simultáneamente a la luz del comienzo y del final. Sólo se necesitará preguntarse a sí mismo: ¿En qué extensión y en qué sentido, este o aquel momento particular de la parte central, se va del comienzo para acercarse al final? En otras palabras, ¿en qué sentido se ha transformado *ya* el comienzo en el final?

Según nuestro ejemplo del *Rey Lear*, en la majestuosa atmósfera del comienzo, la acción que tiene lugar incluye la división del reino, la falsa profesión de cariño por las dos hijas, la valerosa verdad de Cordelia, el destierro de Kent, la destrucción del reino echando a rodar la corona, etc. ¡La transformación ha comenzado! El mundo de la obra, tan estable, tan aparentemente duradero al principio, se vacía y derrumba ahora. Lear grita, pero su voz permanece inaudible: "Creo que el mundo está dormido". "Qué poco queda en tu cabeza calva —dice el Bufón—, cuando te quitas tu corona de oro". Graves sospechas brotan en la mente de Lear, y sólo el Bufón es quien se atreve a traducirlas en palabras. "¿Hay alguien aquí que me conozca?", exclama Lear. "¿Puede alguien decirme quién soy?" Y el Bufón vuelve a responder: "La sombra de Lear". El principio de la tragedia va transformándose gradualmente en su parte central. Lear ha perdido ya su reino, pero no lo ha comprendido todavía; Goneril, Regan y Edmundo han alzado ya una punta de la máscara que los cubre, pero sin quitársela del todo; Lear ha recibido ya la primera herida, pero sin llegar todavía al momento en que su corazón comienza a sangrar; sus despóticos pensamientos se han conmovido, pero sin advertirse el menor signo de que los nuevos hayan aun reemplazado a los viejos.

Paso a paso, hasta el mismo final, el director y el actor siguen la transformación del rey hasta llegar a ser un mendigo; un tirano se convierte en padre amoroso. Estos "ya" y "todavía no" tejen hilos vivientes que ligan todos los puntos del pasado (principio de la obra) al presente y simultáneamente profetizan el futuro (final). Cada escena y personaje revela su

verdadero significado en todos los momentos de la transformación que tiene lugar en la omnipresente parte central. El Lear que renuncia al magnífico trono y el que aparece en el castillo de Goneril son dos Lear diferentes. El segundo surge del primero, como el tercero surgirá del segundo, etc., hasta el término de la obra, en que los "todavía no" no se presentan y todos los "ya" preparan el término, el majestuoso desenlace de la tragedia.

Reteniendo en la mente cómo todas las escenas van transformándose una en la otra bajo las tres leyes de la composición, el director y los actores pueden distinguir fácilmente lo que tiene importancia y lo que carece de ella, lo mayor y lo menor. Estarán en condiciones de seguir la línea básica de la obra y la lucha que adquiere su máxima expresión, sin extraviarse entre los detalles. Las escenas, vistas a la luz de la composición, indicarán al director el modo de escalonarlas mejor, porque su significado respecto a la obra en conjunto le es revelado en forma inequívoca.

Las leyes de triplicidad, polaridad y transformación nos llevan a la siguiente ley de composición, que consiste en hallar los puntos culminantes para las tres grandes partes o unidades.

Cada una de éstas posee su significado propio, cualidades características y fuerza prevaleciente, todos los cuales no están distribuídos por igual dentro de ellos; aumentan y disminuyen su poder, suben y bajan como las olas. Sus momentos de tensión máxima podríamos denominarlos *climax* o puntos culminantes.

En una obra bien escrita y bien representada existen tres *climax principales*, una para cada unidad. Se hallan tan ligados el uno al otro como las mismas tres unidades: El climax de la primera es una especie de sumario de la trama; el segundo muestra también, en forma condensada, cómo se desarrolla la trama de la unidad segunda o media, y el tercer climax cristaliza el final de la repetida trama encuadrado en el marco

de la última unidad. Por lo tanto, esos tres climax son asimismo regulados por las leyes de triplicidad, transformación y polaridad como ocurre con las mismas unidades. Otro ejemplo del *Rey Lear* puede asimismo servirnos para ilustrar lo que acaba de decirse.

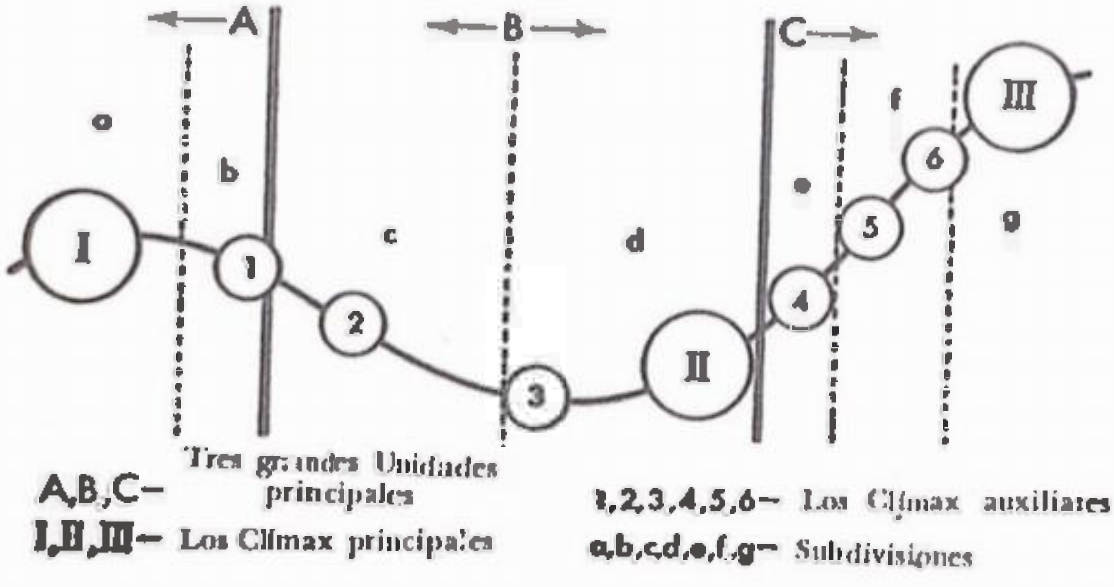
En la primera unidad de la tragedia amenazan fuerzas negativas, terrenas, una atmósfera deprimente y hechos e ideas oscuros. Si hubiéramos de preguntarnos exactamente en cual punto de esta unidad se expresan más clara e intensamente sus cualidades, fuerzas y significado, advirtiéndose en su forma más concentrada, con toda probabilidad nuestra atención se dirigiría a la escena en la cual Lear vitupera a Cordelia, arroja la corona en manos de sus enemigos y destierra a Kent, su fiel y devoto servidor (Acto 1, Escena 1). Esta escena comparativamente corta podría equipararse a otra en la que una semilla rompiese inopinadamente su cubierta para comenzar seguidamente el desarrollo y crecimiento de la planta. En esta escena se echan de ver las primeras manifestaciones de las fuerzas del mal que se hallaban ocultas alrededor y dentro del propio Lear. Surgiendo violentamente del ser de Lear, estas fuerzas desencadenan ahora las fuerzas negativas que le rodean. El mundo del Rey Lear, hasta ese instante tan completo y armónico, empieza a desintegrarse. En su egocéntrica ceguera Lear no puede ver a Cordelia. Goneril y Regan se adueñan del poder que representa la corona, la ominosa atmósfera crece y se extiende. Todos los resortes principales de la tragedia se ponen en acción durante esta corta escena. Este es el *climax* o punto culminante de la primera unidad (Acto 1, Escena 1, que comienza con la frase de Lear, "Dejemos que así sea", y termina con la salida de Kent). (1)

Antes de hallar el climax de la segunda unidad es un requisito previo esencial que investiguemos el de la tercera unidad.

---

(1) Véase Gráfico I.

Las fuerzas y cualidad positivas, espirituales, en contraste con el condicionado, son las dominantes en la tercera unidad. Una anagnórisis, iluminada por el sufrimiento de Lear y la desaparición de la maldad, prevalece al final. Aquí encontraremos también que todas las fuerzas y cualidades se pierden en el majestuoso final que comprende el significado de la tercera unidad. Es el fruto de la semilla que creció y se desarrolló durante la tragedia. El climax comienza en el momento de la aparición



Gráfico

de Lear llevando a Cordelia muerta entre sus brazos (Acto V, Escena 3). El mundo terreno, material, ha desaparecido para él. Uno nuevo, impregnado de valores espirituales surge en lugar de aquél. El sufrimiento que le ha infligido el mal, y con el cual ha tenido que luchar, le ha transformado en un Lear nuevo y purificado. Ahora ya tiene abiertos los ojos y ve a la verdadera Cordelia, la ve como no pudo hacerlo cuando la tenía frente a él delante de su trono. La muerte de Lear concluye el tercer

climax (1). La polaridad de ambos climax principales es la misma, como sucede con la del principio y final de la obra.

Ahora podemos ya volver al climax de la segunda unidad, ese crisol en donde tiene lugar la transformación.

Las fuerzas caóticas, tempestuosas y destructoras que persiguen incansablemente a Lear, marcan esta segunda unidad. Después cesa la tormenta y se propaga la atmósfera de vacío y soledad. El anterior conocimiento de Lear se turba y camina errante por el páramo como un loco. ¿Dónde, pues, hallamos el climax de esta unidad? ¿Hay alguna escena que exprese la transformación del principio de la tragedia en el final, una escena en la cual se nos señale el pasado moribundo y el amanecer futuro a un mismo tiempo? Sí, la hay, tiene que haber una escena así. Es la única en la cual Shakespeare nos muestra *dos* Lear al propio tiempo: Uno el que está expirando (el pasado), otro que comienza a desarrollarse (el futuro). Es interesante advertir que la transformación en este caso encuentra su expresión no tanto en el contenido de las frases o en el significado de palabras específicas, sino más bien en la propia situación, en el hecho de la locura de Lear. Este climax comienza con la entrada del loco Lear en el campo cercano a Dover y termina con su marcha (Acto IV, Escena 6). (2)

Ahora observemos el significado de esta escena y preguntémonos: "¿Es éste el mismo Lear que vimos y conocimos al principio, y en escenas subsiguientes?" La respuesta habrá de ser: No, es únicamente su capa exterior, una caricatura trágica del anterior y regio Lear. En verdad, la destrucción de su mente y el abatimiento de su apariencia externa han alcanzado su cima, pero se siente que estos no son los pináculos en el destino de Lear. Todo su sufrimiento, lágrimas, desesperación, remordimientos, apenas puede suponerse que hayan caído sobre la cabeza blanca de Lear para producir un loco. Sería injusto y sin objeto. ¿Fue en vano torturar su corazón, su orgu-

---

(1) Véase Gráfico III.
(2) Véase Gráfico II.

llo y su dignidad, o inútil su lucha valiente y orgullosa y también su indoblegable voluntad regia? De ser así ¡qué modo de malgastar un personaje magnífico! Pero sabemos y presentimos que la tragedia de Lear no se ha resuelto todavía, y esperamos ver qué es lo que se esconde tras el disfraz de aquel loco. Esperamos un *nuevo* Lear, cuyo futuro sólo puede adivinarse ahora, mas para el que ha de haber una solución de mayor nobleza. Eso es lo que esperamos, y con los ojos de la mente ya se ve el Lear del futuro. Sabemos que tras su fachada endeble se encuentra en proceso la regeneración del nuevo Lear, y que no tardará en salir a la vista de todos. Le veremos en su nueva modalidad cuando, arrodillado en la tienda de Cordelia, la suplica que le perdone. Pero precisamente ahora tenemos dos Lear ante nosotros: Uno que es un cuerpo vacío, carente de espiritualidad, el otro se nos presenta como un espíritu incorpóreo. Lo que ha tenido lugar ante nosotros es el *proceso de transformación del pasado en el futuro*. La polaridad se halla en proceso de formación. Observamos el climax de la unidad media, transitoria.

◆

Los tres climax principales (si se han hallado correctamente, por intuición artística más que por razonamiento) nos dan la clave de la idea principal y de la dinámica en que la obra está basada. Cada climax expresa la esencia de la unidad que representa. Tres escenas comparativamente cortas trazan toda la conducta interior y exterior de Lear, su destino entero: Lear comete muchos pecados y deja en libertad a las potencias malignas y oscuras; el caos, el sufrimiento y la locura despojan al rey de su antigua conciencia, así como también de su cuerpo anterior y de su mundo; un conocimiento nuevo, un Lear nuevo y un nuevo mundo comienzan a alborear como resultado de todo ello. La tragedia es elevada desde un plano terrenal a otro espiritual, y en él triunfan las fuerzas positi-

vas. Si tratamos de ver estos tres climax sólo imaginativamente, podríamos expresar el contenido y el significado de la tragedia entera con tres palabras: *Pecado, juicio* e *iluminación.* Por ello los tres climax cristalizan una faceta más de la principal idea de la obra.

◆

Al llegar a este punto puede sugerirse al director que inicie sus ensayos con los tres climax principales. Es una impresión errónea que los ensayos de una obra deben comenzar por la primera escena y proseguirse en sucesión indesviable; ello es debido a la costumbre y no se inspira en la necesidad creadora. No hay necesidad ni razón para comenzar desde el principio, si toda la obra se halla viva en la imaginación. Sería mejor principiar con las escenas que expresan la substancia de la obra para continuar después con aquellas otras de importancia secundaria.

Cada una de las tres unidades principales de la obra puede ser subdividida en otras menores. Estas unidades menores tienen asimismo sus propios climax, a los que podemos denominar *climax auxiliares* al objeto de distinguirlos de los principales. El *Rey Lear* nos facilita las siguientes subdivisiones:

La primera unidad principal (A) produce otras dos menores. En la primera (a) Lear aparece ante el público en toda su grandeza, rebosando un poder despótico ilimitado. Incurre en tres pecados: Condena a Cordelia, rechaza la corona y destierra a Kent. En la segunda subdivisión (b) las fuerzas negativas del mal dan principio a su actividad destructora.

El primer climax principal (I) es también el climax de la primera subdivisión (a), pero la segunda subdivisión (b) tiene su propio climax auxiliar (1). Después que el enfurecido Lear deja el trono y el Rey de Francia se lleva a Cordelia, oímos las sibilantes voces de Goneril y de Regan en una atmós-

lera de conspiración y secreto (Acto I, Escena 1). Al exclamar Goneril: "Hermana, no es poco lo que tengo que decir...", están trazando su conjura, y este es el comienzo del climax auxiliar (1). El tema del Mal que comenzó sin palabras (comenzó más bien a sentirse en el ambiente desde que se alzó el telón) y de repente estalló violentamente con la ira de Lear, entra ahora en su tercero y más importante momento de desarrollo. Adquiere una forma definida de conjura consciente, deliberada. Este climax abarca también el soliloquio de Edmundo (Acto I, Escena 2), porque desde el punto de vista de la composición, las divisiones del autor en actos y escenas, pueden descuidarse. De ahí que el climax acabe con la entrada de Gloucester.

La unidad media (B) puede asimismo subdividirse en dos partes más pequeñas (*c* y *d*). La primera parte es apasionada, tempestuosa y caótica; las fuerzas elementales alcanzan su punto álgido, penetrando lentamente en lo más hondo de la conciencia de Lear para atormentarle y desgarrarle. El climax auxiliar (2) de esta subdivisión (*c*) principia con el soliloquio del mismo Lear, "¡Soplad, vientos, y desinflad los carrillos! (Acto III, Escena 2), y termina con la frase, "...Tan viejo y blanco como esto. ¡Oh, oh, esto es inmundo!".

La segunda subdivisión (*d*) comienza cuando la tormenta cede, cuando el mundo parece hallarse vacío y el exhausto y abandonado Lear cae en un sueño profundo, semejante a la muerte. Aquí, desde luego, me agradaría llamar la atención de usted hacia el hecho de que la unidad media (B) en sus dos subdivisiones (*c* y *d*) acusa un fuerte contraste o polaridad. En la segunda subdivisión (*d*) hallaremos dos climax: El principal (II) y el auxiliar (3) que le precede. El climax auxiliar (3) muestra la extrema tensión de las fuerzas oscuras, su *forte-fortissimo* en la escena más cruel de toda la tragedia, el encegueecimiento de Gloucester (Acto III, Escena 7). El climax principia con la entrada de Gloucester y acaba cuando sale ya herido.

Esta escena feroz, irrumpiendo en la atmósfera general de desolación, soledad y vacío, solamente la enfatiza con sus cualidades contrastantes. Al propio tiempo es un punto decisivo en el tema del Mal. Si se siguen los desarrollos de las fuerzas positivas y negativas, pueden apreciarse las diferencias esenciales existentes entre ellas. Las fuerzas positivas y del bien no tienen punto decisivo. Se desarrollan y crecen casi en línea recta, hasta el mismo final, en tanto que las fuerzas negativas del mal vuelven su actividad destructora sobre sí mismas luego de haber arruinado todo cuanto las rodea. Ese es su punto decisivo. De ahí que sea más importante observar su aparición o nacimiento en el primer climax auxiliar (3), y su aniquilación completa. El último también tendrá su escena climática en el duelo entre los dos hermanos (el sexto climax auxiliar).

Inclusive antes de comenzar la tercera unidad grande (C), la aparición de una luz que va en aumento se aprecia en la larga secuencia de las escenas. Tras la cubierta del hombre enajenado, anticipamos ya un Lear nuevo y luminoso: el Mal empieza a destruirse a sí mismo; Gloucester encuentra a su fiel hijo; la breve aparición de Cordelia. Desde el punto de vista de la composición, todas ellas no son sino una preparación de la tercera parte de la tragedia, espiritual, elevada. Y con la aparición de Lear en la tienda de campaña de Cordelia el tema de la luz (bueno) resplandece con gran fuerza. De este modo comienza la tercera unidad (C).

El tema de la luz pasa a través de tres grados o peldaños sucesivos, lo que da lugar a tres subdivisiones. La primera (*e*), en la tienda de Cordelia (Acto IV, Escena 7), es suave y romántica. El nuevo Lear despierta *dentro* de un mundo nuevo, rodeado de gente amante. Este es el "segundo Lear" cuya aparición habíamos estado aguardando. Desde el momento del despertar de Lear hasta su salida tenemos el climax auxiliar (4) de esta parte romántica.

La segunda subdivisión (*f*), es apasionada y heroica. Lear

y Cordelia son conducidos a la prisión (Acto V, Escena 3). En este punto la nueva conciencia de Lear crece y gana fuerza. Nuevamente en la voz del monarca brotan los tonos fuertes del que fuera un poderoso rey, pero su voz no tiene ya sonoridades despóticas. Se ha hecho más espiritual que terreno. El climax auxiliar (5) de esta parte comienza con la entrada de Lear y Cordelia y acaba cuando ellos salen.

En esta misma parte heroica (*f*), en su momento concluyente, es cuando tiene lugar el duelo entre Edmundo y Edgar. Este es otro climax auxiliar (6), el único que se refiere al primero.

La tercera y última subdivisión (*g*) tiene una cualidad trágica. Este es el acorde final, conclusivo de la composición entera. El climax de esta subdivisión es el tercer climax principal (III) de toda la tragedia.

Todos los climax guardan correlación, complementándose o contrastando unos con los otros. Conforme ya se hizo notar, los tres climax principales absorben en sí toda la idea de la obra y la expresan en tres grados sucesivos. Los climax auxiliares sirven de transición y establecen la unión entre ellos. Son las elaboraciones de la idea principal, que pueden expresarse del siguiente modo:

Habiendo incurrido en sus tres faltas decisivas (I), Lear desencadena las fuerzas del Mal (*1*) que le persiguen atormentándole, y que en la calenturienta imaginación de Shakespeare toman la forma de furiosa tormenta (2). No hallando resistencia, las fuerzas del Mal incrementan su actividad destructora hasta alcanzar su climax (3), acto seguido principia su declinación y la propia destrucción. El castigo de Lear alcanza asimismo su cumbre climática (la articulación de los dos Lear), cuando se vuelve loco por causa del sufrimiento y tormentos (II), después de lo cual el proceso de la trágica iluminación avanza pasando por tres grados sucesivos: El romántico (*4*), el heroico (5) y finalmente, luego que las fuerzas del Mal se han autodestruído (*6*), el más espiritual y elevado de los grados.

cuando el purificado Lear pasa al otro mundo para reunirse con su amada Cordelia (III).

Por tanto, el director haría bien, habiendo comenzado sus ensayos por los climax principales, en proseguir con los auxiliares hasta que gradualmente todos los detalles vayan agrupándose alrededor de lo medular.

◆

Los climax principales y auxiliares no abarcan todos los momentos de conflicto o de tensión distribuídos por toda la obra. Su número no depende de ninguna ley y puede ser libremente definido de acuerdo con el gusto e interpretación del director y los actores. Para distinguir los momentos de menor tensión los denominaremos *acentos*. A modo de ejemplo para ver cómo los acentos se definen, tomaremos el primer climax principal de la tragedia.

Este comienza con una pausa significativa y llena de tensión que se produce inmediatamente después de la decisiva respuesta de Cordelia: "Nada, mi señor" (Acto I, Escena 1). Esta pausa es el primer acento dentro de los tres climax principales. En dicha pausa se germina toda la escena que sigue, y de este germen brota el impulso que obliga a Lear a cometer los tres pecados que nos muestran los negros rasgos de su naturaleza. Eso es lo que torna esta primera pausa en un acento y hace a éste tan significativo y fuerte desde el punto de vista de la composición.

Otra pausa semejante la encontramos en el final del primer climax principal. Es el acento concluyente de aquél y se produce inmediatamente después de la salida de Kent. En él, como en un foco, se concentra el resultado moral de todo cuanto ha tenido lugar. La primer pausa-acento predice los acontecimientos por venir; la última, los resume.

Entre el acento primero y el concluyente acabados de subrayar, Lear condena a Cordelia y la echa de junto a sí, entrega

la corona a sus otras hijas y, por fin, destierra a Kent fuera de los límites del reino. El primero de estos errores cometidos por Lear tiene un significado puramente espiritual: Al expulsar a Cordelia, él mismo se condena a un futuro de soledad; vacía su propio ser. El soliloquio, "Dejemos que así sea", es el segundo acento del climax.

La segunda falta de Lear tiene un carácter más externo: Destruye cuanto le rodea, su reino. En lugar de implicar que está noblemente trasfiriendo su corona a sus herederas legales, como conviene a sus majestuosos modales, descarta virtualmente tal implicación con el odio que se manifiesta en su protesta contra la verdad que le dicen Cordelia y Kent. Esta errónea dádiva de sus regios poderes es el tercer acento de la escena, principiando con la frase: "Cornwall y Albany, con mis dos hijas como dote" y terminando con: "...esas tropas con majestad".

El destierro de Kent, tercer falta de Lear, tiene un carácter enteramente externo: Destierra a Kent de sus posesiones terrenas, mientras que Cordelia lo fue de su reino espiritual. La última frase de Lear: "¡Oyeme, desleal!" es el cuarto acento de la escena. El quinto acento-pausa concluye el climax.

Aquí el director, luego de haber ensayado los climax, puede proseguir con el de los acentos. De este modo, él y los actores se abrirán paso hasta la línea principal de la obra y no se verán distraídos o alejados por sus momentos menos esenciales durante la escenificación.

Al siguiente principio de composición le podemos llamar *ley de repeticiones rítmicas*. Esta ley se manifiesta asimismo de modos diversos en la vida del universo, de la tierra y del hombre. Unicamente dos de esos modos necesitamos mencionar por su relación con el arte dramático. Primero, cuando el fenómeno se repite regularmente en espacio o tiempo, o en ambos, y permanece incambiable; segundo, cuando el fenó-

meno cambia con cada repetición sucesiva. Estas dos clases de repetición evocan diferentes reacciones en el espectador.

En el primer caso, el espectador saca la impresión de "eternidad" si la repetición tiene lugar en tiempo, o de "infinito" si ocurre en espacio. Esta clase de repetición, aplicada a la escena, ayuda con frecuencia a crear una determinada atmósfera. Considérese el sonido rítmico de una campana, el tic-tac de un reloj, el ruido del oleaje al batir la playa, el rumor silbante del viento, etc.; o contémplense las repeticiones en una escenografía, tales como las hileras, matemáticamente distribuídas, de ventanas, de columnas, de fusiles, o de figuras humanas que pasaran de manera uniforme por el escenario.

En *El Rey Lear* es más ventajoso usar esta clase de repetición rítmica al comienzo de la obra con objeto de crear la impresión de un reino legendario "eterno" (antiguo) e "infinito" (inmensamente grande). El mobiliario, la distribución de luces tales como antorchas, faroles y ventanales iluminados, los sonidos y los movimientos pueden fácilmente ser utilizados para completar este propósito. Las apariciones rítmicas de los personajes principales y de los cortesanos en escena, su espaciamiento en cuanto a la distancia, las pausas rítmicamente establecidas antes y después de la entrada de Lear, incluso el sonido de los pasos del monarca al acercarse, todos estos y otros medios afines crearán la impresión deseada. La misma técnica de la repetición rítmica puede ser usada en las escenas durante las cuales la tormenta se abate con fuerza sobre el páramo: Las luces del relámpago, el estrépito del trueno, el silbido del viento, así como los movimientos de los actores se harán más agudos (stacatto) o más suaves (legato). El director podrí hallar sin duda otros innumerables medios y recursos con los cuales dar la impresión de una tormenta "infinita" y torturante la cual retiene a Lear y sus compañeros sujetos en su garra.

El efecto producido por el segundo tipo de repetición, cuando el fenómeno cambia, es diferente. Bien aumenta o reduce ciertas impresiones, haciéndolas más espirituales o ma-

teriales; aumenta o disminuye el humor, la tragedia o cualquiera otra faceta de la situación. *El Rey Lear* nos da una oportunidad excelente para demostrar también este segundo modo de repetición.

◆

1. Tres veces durante el transcurso de la tragedia se hace patente el *tema de la majestuosidad* con gran fuerza. En la primera aparición de Lear en el Salón del Trono, el espectador le acoge como un monarca en toda su gloria terrena. La imagen del pomposo tirano queda firmemente impresa en su mente. La *repetición* del tema conmueve al público cuando el rey loco aparece en el páramo (Acto IV, Escena 6). Esta repetición subraya en el espectador la declinación o decrecimiento de la grandeza terrena y majestuosa y el auge o incrementación de la espiritual. Por ningún concepto hunde Shakespeare las majestuosas cualidades de su principal personaje. Al contrario, hace hincapié en que se trata de un *rey* y no de una persona del tipo medio que experimenta la transformación de una majestad terrena por otra *espiritual*. No sólo palabras, sino el contraste con la situación al comienzo, la apariencia exterior del *rey*, su mente torturada y distraída, fuerzan al espectador a verle retrospectivamente para seguir el cruel destino regio con mayor compasión. El efecto dramático no se dejaría sentir con tanta intensidad si se permitiera que el espectador olvidase un instante siquiera que se trata de un *rey*: "Yo soy el rey en persona! . . . Todo yo un rey . . . ¡Soy un rey, vosotros, mis dignatarios, lo sabéis!".

Al final de la tragedia "El Rey" aparece por tercera vez, cuando Lear muere con el cadáver de Cordelia entre sus brazos. Entonces es el momento en que Lear se yergue, en contraste mayor aún, frente al espectador. El poderoso déspota sobre el trono y el pobre desamparado en el campo de batalla, cierto, pero sigue siendo rey a pesar de todo. Muere al final de la tra-

gedia. Pero pregúntese a sí mismo, como espectador, si el *Rey* ha muerto realmente para usted, incluso sabiendo que todo aquello no fue sino una representación teatral. Si el papel estuvo bien representado y las repeticiones realizadas con propiedad, la conclusión del espectador será indudablemente que sólo murió en el rey su "YO" terreno, despótico, pero que el otro, el *purificado*, ganó una inmortalidad bien merecida. Después de acabarse la obra continúa viviendo en la mente y en el corazón del público. Si ésta es una teoría frívola, compárese la muerte de Lear con la de Edmundo. ¿Qué queda en el ánimo del espectador luego de la muerte de Edmundo? El vacío, la *nada* que caracterizó toda su vida. Se borra de la memoria. La muerte de Lear, por el contrario, es una transformación trascendental: Existe todavía, como un ser distinto; en el curso de la tragedia su regio "YO" acumuló tal energía espiritual que permanece intensamente vivo para el espectador durante mucho tiempo después de su muerte física. De aquí que la repetición del tema "REY" sirva para incrementar el significado espiritual del concepto "REY". Esta repetición rítmica nos revela de nuevo uno de los aspectos de la principal idea de la tragedia: *"EL REY", el ser más elevado como hombre, tiene el poder de vivir y crecer y transformarse al soplo de un destino inmisericorde, y de trasponer los límites de la muerte física.*

2. Cinco veces encuentra Lear a Cordelia. Cada encuentro es un paso hacia su unión eterna. Lear la encuentra en el Salón del Trono y la rechaza de su lado. En el sentido de la composición este es un gesto preparatorio, una especie de trampolín para los encuentros que vendrán más tarde. Cuanta mayor rudeza emplee al arrojarla, más impresionante será su encuentro final. El segundo de éstos tiene lugar en la tienda de campaña de Cordelia después de una separación larga, muy larga. Este tiene un carácter enteramente distinto. Los papeles se

hallan invertidos ahora. La debilidad y desamparo de Lear están yuxtapuestos a su anterior poderío. De rodillas la implora su perdón. Pero en el más alto sentido de la tragedia, todavía no se han encontrado la una con el otro. En esta segunda reunión Lear se halla demasiado humillado, en un plano excesivamente inferior. Cordelia no está en condiciones de elevarle hasta su nivel. Se necesita de un paso que será el que le haga ascender, es preciso otro encuentro. Este tiene lugar en la tercera repetición de la figura rítmica: Lear y Cordelia son conducidos a la cárcel. Pero el caso es que tampoco aquí se ha logrado una igualdad total. En el indoblegable "YO" de Lear resplandece aún el egotismo, aun cuando en él se advierten ya ciertas cualidades espirituales. Desprecia a los cortesanos, estas "mariposas doradas", estos "pobres bribones", y este desdén es el que reaviva el orgullo que le alienó a Cordelia. Precisamente con esta prueba vemos que Lear no es todavía merecedor de ella. El espectador siente que aun se necesita otro encuentro más. Vuelve a verlos juntos de nuevo cuando Lear lleva el cuerpo de Cordelia en sus brazos. Este es su cuarto encuentro. Ahora el monarca se ha despojado de su orgullo y sólo desea una cosa, mostrar el inexpresable cariño que siente por Cordelia, dar de sí mucho más incluso que dio ella. Pero entre ellos se interpone el límite de dos mundos. En el mundo donde él permanece todavía, es el mismo donde una vez la echó lejos de sí. En su desesperación, intenta hacerla volver, pero ¿por cual medio puede conseguir ahora el único fin meritorio de su existencia? "Cordelia, aguarda un poco. ¡Ah! ¿Qué me respondes?" (Acto V, Escena 3). De este modo avanza un paso más, se necesita otro encuentro, y es el paso del propio Lear al mundo de Cordelia. Y Lear muere. Con su muerte concluye la repetición rítmica. Aquellos dos que se buscaron durante tanto tiempo sin encontrarse, se hallan ya unidos más allá de los límites del mundo físico. Este último encuentro, el quinto, lo acepta el espectador como la forma más elevada del amor humano, la última unión de una devoción sincera. Ahora Lear

y Cordelia no sólo han dado lo mismo de sí, sino que *son* iguales el uno al otro y espiritualmente *uno* solo. De nuevo, gracias a la composición, se pone de relieve otra faceta de la idea principal de la tragedia. Si el ejemplo anterior de repetición mostró al espectador la inmortalidad del regio YO en el hombre, esta otra le hará ver la *necesidad de la unión del YO majestuoso, el Yo masculino, con su contraparte, el YO femenino que suaviza su crudeza y agresividad masculinas.* Esta es la unión de Lear que posee cualidades del alma, de las que careció al principio cuando desterró a Cordelia.

3. Este tercer ejemplo de repetición se presenta como una especie de paralelismo. El espectador sigue simultáneamente la tragedia de Lear y el drama de Gloucester. El drama repite la tragedia. Gloucester no sufre menos que Lear, pero los resultados de su sufrimiento son diferentes. Ambos cometen errores; ambos pierden a sus hijos fieles y bienamados; ambos tienen hijos que son unos malvados; ambos pierden sus posesiones terrenas; ambos vuelven a encontrar de nuevo los hijos perdidos; ambos mueren en el destierro. Aquí terminan las similitudes de estos dos destinos, y comienzan las diferencias de contraste. Examinemos dónde y cómo.

En Gloucester se repite el destino de Lear, pero en un nivel inferior; no traspasa los límites de la razón terrena y no se vuelve loco. Encuentra los mismos poderes elementales, pero no amplía su conocimiento, ni despierta ante uno más elevado; no se convierte en parte integral de esa tormenta, como lo hace Lear. Gloucester se detiene allí, donde empieza precisamente la ascensión espiritual del otro; ambos dicen que aguardarán pacientemente, pero para Gloucester es su límite terreno. Lear va más allá; encuentra de nuevo a Cordelia, y para él ese es el impulso hacia una vida nueva y más elevada, más allá de este mundo. Gloucester halla nuevamente a Edgar

y muere; es únicamente mortal y no puede penetrar los ocultos misterios que están por encima de la conciencia terrena. Su paso por la vida es similar, ¡pero son diferentes quienes recorren ese sendero! La diferencia en Lear consiste en que la fuerza de su YO majestuoso le faculta para crear y moldear su propio destino; lucha contra el destino que le circunscribe y se niega a someterse a él como lo hace Gloucester. Esta repetición-paralelismo revela también, primero a través de la similitud, y luego mediante el contraste, todavía otra de las facetas de la idea principal que tiene la tragedia: *El poder del indoblegable YO y que el esfuerzo en pos de un ideal (Cordelia) hace al hombre inmortal.*

4. Tres veces *aparece* Lear en un cenegal de tragedia, y otras tantas *sale* de él. Una atmósfera de expectación tensa llena el escenario cuando se levanta el telón. El diálogo musitado entre Kent y Gloucester, se asemeja mucho a una *pausa*, predice la aparición del monarca. Sin embargo, la tragedia no da comienzo hasta producirse la entrada de Lear. El extraordinario destino empieza a desplegarse lentamente ante el fascinado espectador. Paso a paso sigue la destrucción del poderoso rey. Lear lucha, sufre y pierde, cediendo momentáneamente a la prolongada lucha tan sólo después del "veredicto" de sus hijas, cuando, agotado, cae en un sueño profundo que parece mortal (Acto III, Escena 6). Parece haber sido derrotado. El destino ha ganado su primer encuentro, y por primera vez desde su aparición inicial Lear sale al mundo de la tragedia. De nuevo una "pausa" larga y significativa abarca una serie de escenas.

La segunda aparición de Lear es irreal y fantástica. Parece un fantasma surgido de cualquier parte en los campos cercanos a Dover. Si parece irreal es debido a que, como ya sabemos, es ahora un cuerpo vacío, sin espíritu. Tuvo su pasado y tendrá

su futuro, pero carece de presente. Es un errabundo en suspensión. Igual que un cometa, atraviesa el cielo de un mundo trágico y desaparece de nuevo. En la tienda de campaña de Cordelia *aparece* Lear por tercera vez. Hay una nueva "pausa" que en esta ocasión es musical y en una atmósfera de amor y expectación, predice su presencia, aunque inmóvil. Lear despierta: "Gran daño me causáis sacándome de la tumba". ¿Dónde estaría hasta este momento? ¿Qué cambio experimentó mientras rondaba más allá del umbral de este mundo trágico? Involuntariamente el espectador compara la primera aparición de Lear en el Salón del Trono con esta tercera, y comprende toda la significación del espantoso destino del rey, que interiormente se ha transformado en un hombre extraviado. Y al final de la obra el público se aparta de Lear por tercera y última vez. Lear parte de nuevo en medio de una atmósfera magnificente, como majestuosa es también la "pausa" que sigue a su muerte física. El espectador observa conmovido esta marcha lenta hacia el otro mundo. Esta vez la repetición nos convence del *agigantamiento interior de Lear y de los límites existentes entre ambos mundos, que sólo puede cruzar un Lear y no un Gloucester.*

5. Intentemos ahora un desmenuzamiento similar de la corta escena en que Goneril y Regan juran su cariño a Lear (Acto I, Escena 1). La forma externa de esta repetición es sencilla: (a) la pregunta de Lear a Goneril; (b) la respuesta de Goneril; (c) la indirecta de Cordelia; (d) la decisión de Lear. La misma figura se repite con la contestación de Regan. En la tercera repetición la figura se quiebra con la respuesta de Cordelia, y la escena siguiente se desarrolla como resultado de esta triple repetición. Con objeto de demostrarlo mejor, representémonos imaginativamente toda la escena.

Lear aparece en el Salón del Trono y todas las miradas se

vuelven hacia él. El pavor, la veneración y el temor respetuoso que le rodean son tan grandes como el desprecio con que mira a sus cortesanos. La mirada extraviada de Lear no se fija en parte alguna. Está obsesionado consigo mismo y sus grandes anhelos de paz y descanso. Abdica su trono y renuncia a su poder. Goneril, Regan y Cordelia, según espera, le darán la paz deseada; le acompañarán amorosamente hasta la hora en que muera. Y cree que muerto también hallará un amigo que le brinde el reposo.

Lear dirige su primera pregunta a Goneril. Ahora todas las miradas se vuelven a ella, a excepción de la de Lear que de antemano conoce la respuesta. Pero ésta es peligrosa y difícil. Una falsa nota en su voz puede hacer brotar la sospecha en el corazón del monarca y despertar su conciencia dormida. El miedo y una oscura inspiración ayudan a Goneril a encontrar las palabras y la conducta adecuada. Penetra en la conciencia dormida de Lear sin removerla. Comienza su parlamento. Su tono, ritmo, timbre de voz e incluso forma de hablar semejan los del propio Lear cuando le formuló la pregunta. Son semejantes, sus palabras suenan cual si fuesen las del propio Lear que permanece silencioso e inmóvil. Las palabras de Goneril van siendo más y más susurrantes, comienzan a tener sonido de canción de cuna que sepulta al monarca en un sueño más profundo todavía. "¿Qué hará Cordelia?" interroga despreciativa, y la pregunta tiene mucho de suspiro. Lear pronuncia su decisión. El primer gesto de esta repetición ha concluído.

Ahora, con la conciencia todavía más envuelta en el sueño, Lear hace su pregunta a Regan. El gesto de la composición empieza a repetirse. La tarea de Regan es más sencilla. Goneril le ha preparado el camino y la ha enseñado la manera de conseguir al triunfo que está algo más adelante. Regan, como siempre, imita a Goneril. Nuevamente, la apesadumbrada Cordelia queda a un lado... "¡Entonces sobre Cordelia!", puntualiza la hermana en su parlamento. Lear da a conocer su de-

cisión y hace la última pregunta a Cordelia. La repetición inicia su tercera presentación.

Cordelia se siente llena de amor por su padre, rebosante de compasión hacia él y deseando protestar contra las mentiras de sus hermanas. Su respuesta resuena clara, orgullosa y en contraste con la voz de aquéllas: "Nada, mi señor". Ansía liberar a su padre de las frases con que le han envuelto Goneril y Regan. Enseguida se produce una pausa de tensión y pesadez. Por vez primera Lear fija su mirada vaga en Cordelia. Es una contemplación prolongada y oscura. Es el instante en que se rompe la figura de la repetición. Cordelia ha despertado a Lear, pero, igual que el león enfurruñado y dormido al que se molesta, su despertar es un rugido de furor. Descarga toda la fuerza de su omnipotencia sobre el tierno y desamparado cachorrillo que sólo trata de prevenirle ante la inminencia del peligro. Adopta un camino arbitrario, y la catástrofe es inevitable. Una tras otra, Lear comete sus tres equivocaciones. De nuevo la repetición descubre una parte de la idea principal de la tragedia: *El poder de un YO despertado no significa que salgan a relucir la bondad, la verdad y la belleza. Todo depende de la dirección que prefiera seguir el YO despertado.*

◆

Pasemos ahora a la siguiente ley de la compensación.

La vida en sus manifestaciones no se atiene siempre a una línea recta, sino que marcha en forma ondulante como las olas, alienta rítmicamente. Estas *olas rítmicas* asumen varios caracteres con fenómenos diversos; florecen y se marchitan, aparecen y desaparecen, se extienden y se contraen, se derraman y se centralizan, *ad infinitum*. En su aplicación al arte dramático podemos considerar que estas olas expresan solamente acción *interior* y *exterior*.

Imaginemos una pausa escenográfica significativa, radiante de fuerza, interiormente activa, creadora de una atmósfera

fuerte y que mantiene al público con el ánimo suspenso. No es cosa inusitada hallar una pausa tan embarazosa, ya que ésta jamás es un vacío completo, un hueco o espacio psicológicamente vacío. Las pausas vacías no existen, ni pueden existir en la escena. Toda pausa debe tener un propósito. Una pausa real, bien preparada y perfectamente realizada (sea larga o corta) es lo que podemos denominar *acción interior*, puesto que su significado lo expresa el silencio. Su antítesis es la *acción exterior*, que podemos definir como un momento en el cual todos los medios de expresión visibles y audibles son utilizados al máximo; aquel en que los parlamentos, las voces, los gestos, los movimientos, e incluso los efectos de luz y sonido, ascienden a su punto climático. Entre estos dos extremos hay un espectro de acción exterior que aumenta o disminuye en diversos grados. Una acción velada, muda, casi imperceptible semeja con frecuencia una "pausa". El verdadero comienzo de la tragedia, antes de la entrada de Lear, puede ser descrita como una de esas pausas de acción muda, y asimismo ocurre con la que se produce luego de su muerte al fin de la obra. El flujo y reflujo de la acción interior y exterior, representan las olas rítmicas en la composición de una representación teatral.

Muchas de esas olas rítmicas pueden encontrarse en *El Rey Lear*.

Empiezan con la especie de pausa que tiene lugar en la escena que se desarrolla entre Kent, Gloucester y Edmundo, mientras una atmósfera de tensa expectación llena todo el escenario, previendo la entrada de Lear y anticipando los acontecimientos que seguirán. Al levantarse el telón, la acción tiene un carácter *interior*. Aparece Lear, la acción comienza gradualmente a perder su "interioridad". La pierde aun más a medida que se aproxima la catástrofe. Y durante la vehemente furia de Lear la acción adquiere un carácter enteramente *exterior*. Cuando ha pasado el climax, la ola de acción exterior retrocede. La confabulación de las dos hermanas y los traicio-

neros pensamientos de Edmundo crean de nuevo una acción interior. Una nueva y fuerte ola de acción exterior llega al máximo en la escena del páramo, cuando Lear lucha contra la tormenta. Va seguida de un ansia torturante de soledad y quietud mientras Lear cae en su sueño tan semejante a la muerte misma. De este modo otra gran ola rítmica ha terminado. Este período de acción interior es seguido una vez más por una ola fuerte de acción exterior en la desenfrenada escena en que dejan ciego a Gloucester. En la tienda de campaña de Cordelia, la acción vuelve a ser interior nuevamente. En la escena en que Lear y Cordelia son conducidos a la prisión, la acción exterior sube de nuevo a la cumbre. La tragedia termina, como empezó, con una pausa honda, interior, majestuosa.

Las olas rítmicas menores pueden encontrarse dentro de las mayores. Deben ser definidas según el gusto del director y de los actores, según su interpretación de toda la obra y de las escenas por separado. Las olas rítmicas hacen a la representación expresiva y hermosa en forma latente; le dan vida y matan su monotonía.

Algunos directores se inclinan al error de imaginar que la obra, considerada como un todo, debe ir *in crescendo* hacia el final o alcanzar su climax único en determinado punto a mitad de la representación. Este concepto erróneo les forzará a restringir los medios más fuertes de expresión hasta llegar a la mitad o el final, viciando con ello innecesariamente toda la representación. Por otra parte, si toman en consideración que hay varios climax y muchas olas rítmicas, verían que no necesitan reservar lo mejor hasta el final, cuando sea demasiado tarde, ni tratar de apoyar la fuerza de una obra después de producir un climax artificialmente supercargado a mediados de la misma. Será mucho mejor sacar la mayor ventaja posible de cada uno de los climax, y hacer uso de todas las oportunidades que haya entre ellos; ascender a la cima de cada ola rítmica

con objeto de que las obras por ellos dirigidas tengan el máximo atractivo, relieve y variedad.

◆

No estaría completo este capítulo si dejásemos de considerar el principio sobre el cual está basada la *composición de los caracteres* o personajes.

Cada uno de éstos tiene en la obra sus rasgos psicológicos específicos. Estos rasgos deben aceptarse como base o fundamento de la composición. A este respecto la tarea del director y de los actores, es doble: Subrayar las *diferencias* entre los personajes y asimismo hacer que se *complementen* lo más posible las unas con las otras.

La mejor manera de conseguirlo es conjeturar cuál de los tres rasgos psicológicos domina a cada uno de los personajes, voluntad, sentimientos o ideas, y la naturaleza de cada rasgo.

Si más de un personaje poseyera el mismo rasgo ¿cómo diferenciarlos?

Algunos de los principales intérpretes de *El Rey Lear* representan el Mal. La necesidad de actuar con una psicología malvada, negativa, puede darles a todos ellos demasiada similitud; usando los mismos medios de expresión todos serán semejantes y monótonos. Por eso vamos a examinar uno por uno esos personajes malvados y tratemos de hallar el modo de interpretar cada uno en forma distinta.

Edmundo representa un tipo en el cual prevalece el elemento pensante. Está privado de la habilidad de sentir. Su mentalidad ágil, aguda, forma diversas combinaciones con su voluntad (que no es otra sino el ansia de poder), dando como resultado mentiras, cinismo, desdén, egoísmo extremado, falta de escrúpulos y crueldad. Es un virtuoso de la inmoralidad. Recíprocamente, su carencia de sentimientos hace de él un hombre firme y atrevido en todas sus taimadas confabulaciones.

Cornwall complementa a Edmundo. Es un *tipo de voluntad* claramente definido. Su mentalidad es débil y primitiva. Tiene el corazón lleno de odio. Su voluntad superdesarrollada y sin freno, sin dominar por el intelecto y nublada por el odio, le convierte en individuo representativo de la fuerza destructora entre todos los demás personajes del Mal.

Goneril completa la trinidad con los dos anteriores. Todo su ser es un tejido de *sentimientos,* pero todos estos sentimientos son pasiones y todas sus pasiones, sensualidad.

El Duque de Albany ocupa un punto singular en la composición de los personajes. Su *debilidad* complementa la fuerza de Edmundo, Goneril y Cornwall, haciéndole muy diferente de aquéllos. Su función es mostrar la inutilidad de las tendencias morales si no están hechas para combatir a las fuerzas del mal. Por lo tanto, a despecho de sus intenciones positivas, debe ser contemplado como un personaje negativo.

Regan puede ser interpretada de diversos modos. Puede ser vista como persona que *carece de iniciativa.* En casi todo momento aparece en segundo lugar. Cuando jura su cariño a Lear, habla después de haberlo hecho Goneril, imitando las expresiones de su hermana. En la escena en que ambas hermanas principian su intriga, la iniciativa la lleva Goneril, que casi hipnotiza a Regan. En sus escenas con Lear vemos a Regan comportarse y hablar casi exactamente lo mismo que antes de ella lo hiciera Goneril. Incluso la idea de sacarle los ojos a Gloucester parte de Goneril y no de Regan. Asimismo es Goneril la que domina a Regan envenenándola. En todo instante vemos a Regan incierta, preocupada, e incluso temerosa. Como no posee la inteligencia de Edmundo, ni la pasión de Goneril, ni la voluntad de Cornwall, lo consonante a la composición sería desempeñar el papel de Regan considerándola un personaje que es continuamente conducido e influenciado.

Intelecto despiadado (Edmundo), sentimientos impuros (Goneril), voluntad oscura (Cornwall), moralidad sin fuerza (Albany) y mediocridad sin imaginación (Regan) esta es la com-

posición de los personajes. Difieren entre sí y se complementan unos a los otros, dando por resultado la pintura de un cuadro multifacético del Mal encuadrado en el marco de la tragedia.

Otro ejemplo pudiera ser el de *La Noche Duodécima*. Generalmente, todos los personajes están llenos de cariño. Pero también aquí debemos hallar los rasgos específicos del cariño en cada personaje. Desde el desinteresado, amistoso y puro afecto existente entre Antonio y Sebastián hasta el amor impuro y egoísta de Malvolio por Olivia, se hallarán todos los grados posibles con los cuales dar sombra, matiz y definición a la composic ión de los personajes de esta comedia.

◆

Resumiendo este capítulo, en él se trataron las siguientes leyes de la composición: Triplicidad, Polaridad, Transformación. Subdivisiones, Climax Principales y Auxiliares, Acentos, Repeticiones Rítmicas, Olas Rítmicas y, finalmente, la Composición de los Caracteres o Personajes.

Desde luego, no todas las obras, sean antiguas o modernas, proporcionan una tal oportunidad de aplicar *todos* los principios sugeridos como sucede con *El Rey Lear*. Sin embargo, inclusive una aplicación parcial de aquéllos dará a la representación vida, relieve y belleza estética, ahondará su contenido y lo hará más expresivo y armonioso. A pesar de todas las limitaciones o defectos existentes en cualquier obra, es mucho lo que puede hacerse para vencerlos si el director, los actores, los encargados de la escenografía y vestuario, y cuantos en aquélla tienen algo que ver, hacen un esfuerzo común para observar y atender cuando menos algunos de estos principios por cuantos medios teatrales se hallen a su alcance.

9

DIFERENTES TIPOS DE ACTUACIONES

Entre los extremos de la tragedia y la bufonada existen numerosas combinaciones de emociones humanas.

C. L.

Habrá podido advertirse ya que cada principio y todos los ejercicios a que este libro se refiere, si se aplican adecuadamente, abren una cuando menos de las muchas "cámaras secretas" existentes en nuestro "castillo interior". En tal caso, como sucede con los personajes de los cuentos de hadas, uno camina de una habitación a otra en ese castillo, descubriendo los nuevos tesoros que le aguardan en cada una de aquéllas. El talento aumenta, se desarrollan nuevas habilidades y el alma se hace más rica y más libre. Esto resulta especialmente cierto si los ejercicios se llevan a cabo con satisfacción y los principios son aplicados con interés en lugar de realizarlos con esfuerzo. Por eso, con este espíritu de aventura y ahinco abramos una puerta más y veamos cuales son los tesoros con que se nos recompensa nuestro celo.

Indudablemente estarán todos de acuerdo conmigo en que hay muchos *tipos* diferentes de obras, en cada uno de los cuales se requiere actuar de modo distinto: La tragedia, el drama, el melodrama, la comedia, la alta comedia, la farsa, e incluso ese género de actuación que pudiéramos llamar bufo. Innumerables sombras y matices aumentan también los diversos tipos y clasificaciones dentro del marco de esos dos extremos conocidos como la tragedia y la bufonada.

Bien sea usted un trágico, un comediante o cualquier otro tipo de actor, le será igualmente beneficioso investigar y ejercitar los diferentes modos de actuar en las obras básicas antes mencionadas. No debe decirse, "Soy un trágico (o un comediante) y no necesito estudiar la técnica de actuar requerida en ningún otro tipo de obras". Pensando de esa manera se hará usted mismo una gran injusticia. Ello equivaldría a decir, "Como quiero ser paisajista, me rehuso a estudiar todo otro aspecto de la pintura". Piense sólo en la fuerza de los contrastes: Si usted es un comediante, su sentido del humor se reforzará al *estar en condiciones* de representar papeles trágicos, y viceversa. Sucede lo propio que con la ley de la psicología humana la cual aumenta nuestro sentido de la belleza cuando nos es conocida la fealdad, o despierta nuestros anhelos de bondad si no cerramos los ojos al mal y a la ignominia que nos rodean. Incluso para poder apreciar y desear la sabiduría necesitamos sufrir un encuentro con la estupidez. Es preciso padecer ésta para comprender y disfrutar la otra. Y, al mismo tiempo, puede estar seguro de que toda habilidad nuevamente adquirida en cualquier tipo de actuación, le revelará muchos caminos y momentos que ni siquiera había imaginado dentro de su trabajo profesional. Por eso, tan pronto como los desarrolle dentro de usted, serán ellos mismos quienes hallen expresión a través de los laberínticos pasillos de su espíritu creador.

No necesitamos profundizar en todos los tipos y combinaciones posibles en las diversas obras y actuaciones. Nuestro propósito quedará perfectamente cumplido si nos atenemos a los cuatro tipos más sobresalientes y diversos y los discutimos siquiera sea brevemente.

Empecemos por la tragedia.

¿Qué sucede a un ser humano cuando, por alguna razón, pasa por experiencias trágicas (o heroicas)? Atendiéndonos solamente a un aspecto de su estado mental podremos decir que se siente igual que si los límites ordinarios de su *ego* hubieran sido desbordados; siente que psicológica así como físicamente

se halla expuesto a ciertas fuerzas mucho más fuertes, mucho más poderosas que él mismo. Su trágica experiencia llega, se apodera de él y sacude todo su ser. Su sensación, traducida a palabras, puede describirse como *"Algo* muy poderoso se halla ahora presente junto a mí, y *Eso* es independiente de mí en el mismo grado que yo soy dependiente de *Eso"*. Esta sensación persiste lo mismo si es causada por un trágico conflicto interior, como en el caso de los principales conflictos de Hamlet, que si el golpe viene de fuera y es debido al destino, cual sucede con El Rey Lear.

Dicho en pocas palabras, una persona puede sufrir intensamente, pero la intensidad de ese sufrimiento a solas, es drama y no tragedia. La persona puede sentir también esa poderosa Presencia de "Algo" junto a él antes de que sus sufrimientos puedan legítimamente ser llamados trágicos. Desde este punto de vista ¿no están ustedes de acuerdo en que Lear produce una impresión verdaderamente trágica en tanto que la producida por Gloucester es más bien dramática?

◆

Ha llegado el momento de que veamos qué valor práctico puede tener para nosotros, como actores, una interpretación semejante del humor trágico. La investigación es extremadamente sencilla. Todo lo que tiene que hacer un actor cuando está preparando la interpretación de un papel trágico es imaginar, durante todo el tiempo que permanece en escena (bien sea ensayando o posteriormente al actuar delante del público), que "Algo" o "Alguien" *le está siguiendo,* conduciéndole para que realice su trágica labor y diga sus trágicos parlamentos. El actor debe imaginar, o más bien sentir, que este "Algo" o "Alguien" es mucho, muchísimo más poderoso que su personaje y que él mismo, incluso. ¡Debe ser una especie de *Presencia sobrehumana!* El actor debe permitir que este "Doble-conductor" (literalmente, paseador-doble), este espectro, fantasma

o aparición, actúe *a través* del personaje que lo inspira. Haciéndolo así, el actor pronto descubrirá algo muy agradable, y ese algo consiste en que no necesita exagerar ni sus movimientos, ni su forma de expresarse. No necesita ni engreirse psicológicamente por medios artificiales ni recurrir a un *pathos* vacío con objeto de perfeccionar la grandeza, las verdaderas dimensiones de una forma de ser trágica. *Todo sucederá por sí mismo.* Su "Doble conductor", al estar en posesión de poderes y sentimientos sobrehumanos, cuidará de todo eso. La actuación del actor seguirá siendo *verdad* sin llegar a hacerse tan desagradablemente "natural" que pierda su aureola trágica, y sin llegar a ser angustiosamente artificial debido a esfuerzos angustiosos para "representar" con ese estilo especial que toda verdadera tragedia exige de él.

Cualquiera que sea la *Presencia* sobrehumana que el actor siente en una determinada circunstancia debe ser dejada a su imaginación libre y creadora. Puede ser un genio bueno o malvado, vengativo y horrendo o heroico y hermoso; puede ser traidor, peligroso, acosador, deprimente o confortante. Todo ello depende de la obra y del personaje. En algunas obras esas *Presencias* incluso son tangibles gracias a los propios autores, como sucede con las Furias en las tragedias griegas, las brujas de *Macbeth,* el fantasma del padre de Hamlet, Mefistófeles en *Fausto,* y así por ese orden. Pero bien se hallen indicadas por el autor o no, el actor hará bien creándolas él mismo con objeto de atemperar su maquillaje psicológico a esa clave que le pondrá en condiciones de representar papeles trágicos. Simplemente trátese de llevar a cabo ese experimento y se comprobará cuan pronto se habitúa uno a la sensación de tal *Presencia.* Al cabo de bien poco tiempo ni siquiera habrá necesidad de pensar en ella. Uno solamente se sentirá capaz de representar papeles trágicos con entera libertad y sentido real. Representen ustedes libremente con la *Presencia* que ustedes mismos hayan inventado; dejen que les siga o les anteceda, déjenla ca-

mi injuator a ustedes y hasta volar por encima de su cabeza, de acuerdo con la misión que deseen llevar a cabo.

Pero la cuestión es completamente diferente cuando se va a representar un personaje en un simple drama. En este caso uno debe conservarse absolutamente dentro de los límites de su *ego* humano. No se necesita imaginar ninguna clase de "Doble-conductor" o aparición. Todos nosotros nos hallamos más o menos familiarizados con esta clase de actuación. Sabemos perfectamente bien que durante todo el tiempo que ha durado la preparación del personaje, y permanecido real dentro de las circunstancias señaladas, nuestra labor de actores para este tipo de obra se ha cumplido.

La comedia, por su parte, plantea al actor algunas condiciones definidas. En ésta, como en el drama, se vuelve a ser uno mismo al representar al personaje, pero con un rasgo psicológico predominante según lo requiera el personaje. Ese rasgo puede ser bravucón para un tipo como Falstaff, o de una estupidez extrema en el caso de Sir Andrew Ague-Cheek, o el rasgo de arrogancia y altanería para un personaje como Malvolio o la falsa piedad de un Tartufo. Puede ser de una mente semidespejada, de cobardía, de reserva, de ternura, una alegría o tristeza indeseables o cualquiera otra cualidad exigida por el personaje. Pero sea la que fuere la cualidad sobresaliente que se escoja para el personaje de la comedia, debe representarse con la mayor veracidad interior y sin hacer siquiera el menor intento para resultar "gracioso" con objeto de lograr grandes carcajadas. Cuando el humor es sincero, humor de buen gusto, sólo puede conseguirse cuando no juega en ello el menor esfuerzo, mediante radiaciones fuertes y lo más tranquilamente posible. La tranquilidad y las radiaciones, por tanto, son dos

importantes condiciones para el actor que desea desarrollar una técnica especial en la representación de la comedia.

La tranquilidad se ha discutido ya plenamente en nuestro primer capítulo, pero en lo concerniente a la radiación quiero agregar que con objeto de adentrarse en la adecuada disposición de ánimo que requiere la comedia, lo mejor es tratar de irradiar en todas direcciones, llenando más y más espacio a nuestro alrededor (todo el escenario e incluso la sala del teatro) con irradiaciones de felicidad y alegría, ¡igual que lo hace un niño en forma totalmente natural cuando espera o disfruta de algún acontecimiento dichoso! Incluso antes de penetrar en el escenario deberán principiarse estas irradiaciones. Cuando uno se encuentra ya en escena pudiera ser demasiado tarde debido a que el esfuerzo entonces puede distraer nuestra atención alejándola de la representación del papel. Hagan su entrada en escena con esa aura ampliamente extendida por toda su figura. Si sus compañeros le ayudasen haciendo lo propio, todo ello se encontraría enseguida envuelto en una atmósfera de comedia fuerte y acusada que, combinada con la tranquilidad y un *ritmo rápido,* avivará el legítimo sentido del humor que haya en usted así como el de su público. De esa manera podrá usted dar toda su importancia a las situaciones cómicas previstas por el autor, y todo el efecto de su comedia será perfecto.

Véase pues que un ritmo rápido es todavía una condición más que la comedia requiere, y aquí, de nuevo, es necesario dilucidar este punto. El ritmo rápido, si es rápido durante todo el tiempo, se hace inevitablemente monótono. La atención del espectador se embota por su causa, y al cabo de un rato comienza a tener la impresión de que el ritmo de la representación se va haciendo más y más lento, con el resultado de que el espectador involuntariamente pierde su interés en los actores y atiende tan sólo al diálogo. Con objeto de evitar este desagradable efecto, esta disminución del significado del actor en el escenario, el que actúa tiene que disminuir inesperada-

mente el ritmo, aun cuando sólo sea en una línea de su parlamento o en un movimiento, o mediante la introducción ocasional de una pausa breve, pero expresiva. Estos medios de romper la monotonía en una actuación a ritmo rápido obrará instantáneamente sobre la atención del público a semejanza de pequeños *choques* agradables. El espectador, animado así, volverá a estar en condiciones de gozar del ritmo rápido de la representación y, consiguientemente, de apreciar mejor el talento y la habilidad del actor.

◆

Digamos ahora unas cuantas palabras acerca del género bufo o astracanada.

En cierto modo, lo bufo es similar a la tragedia y al propio tiempo contrasta con ella. Un bufo realmente grande y de talento, igual que un trágico, nunca está solo mientras actúa. Aquél también experimenta una especie de "posesión" por ciertos seres fantásticos. Pero son de un tipo diferente. Si al "Doble-conductor" del trágico le hemos llamado ser sobrehumano, consideremos al humorístico acompañante del bufo como un ser *subhumano*. Es a éste a quien da acceso a su cuerpo penetrándose de su psicología. Junto con sus espectadores disfruta de las apariencias extrañas, excéntricas y caprichosas de aquél. Les sirve de instrumento para regocijo propio y de los demás.

Puede haber uno o muchos de estos gnomos, duendes, trasgos, hadas, enanillos, ninfas u otras "buenas personas" de la misma especie que se apoderen del bufo y nos hagan sentir que aquél no es un ser humano por entero. Pero el caso es que todos aquéllos habrán de ser simpáticos, agradables, amorosos, divertidos (e ¡incluso risibles!), de otro modo la bufonada puede hasta resultar repulsiva. Deberán disfrutar de un derecho temporal a utilizar el cuerpo humano del bufo y también de su psicología para llevar a cabo todos sus trucos y jugarretas.

Ustedes hallarán un material incalculablemente rico para crear esas "buenas personas" en la literatura referente a las historietas populares. Hará que la imaginación se reavive.

No se pierda tampoco de vista la importante diferencia que existe entre un comediante y un bufo. En tanto que el personaje de una comedia siempre reacciona naturalmente, por decirlo así, sin importar lo peculiares que puedan ser el mismo personaje y la situación, se muestra atemorizado frente a las cosas que son espantosas, se indigna cuando la situación requiere esa emoción y obedece siempre a la motivación. Sus transiciones de un estado psicológico al otro se justifican en todo momento.

Pero en la psicología de un buen bufo la cosa es totalmente diferente. Sus reacciones frente a las circunstancias son absolutamente injustificadas, "no naturales", e inesperadas: Puede asustarse ante cosas que carecen de razón para provocar miedo; es posible que se eche a llorar cuando se esperaba que riera, o puede despreciar un peligro en el cual parece. Sus transiciones de una emoción a la otra no requieren ninguna justificación psicológica. La pena y la dicha, la extrema agitación y la calma completa, la risa y las lágrimas, una cosa puede seguir espontáneamente a la otra y cambiarlo todo sin que para ello haya razones visibles.

Sin embargo, no vaya a pensarse que al bufo se le permite ser insincero e interiormente falso. Todo lo contrario. Tiene que *creer* en lo que siente y hace. Tiene que confiar en la sinceridad de todas las "buenas personas" que trabajan dentro y a través de él, y ha de amar los juegos peculiares y las extravagancias de aquéllas, con todo su corazón.

La payasada, por extrema que sea, puede ser un complemento indispensable al actor si desea perfeccionar todos los demás tipos de actuación. Cuanto más lo practique, más valor tendrá usted como actor. Su confianza en sí mismo aumentará con ello y una sensación nueva y grata irá lentamente surgiendo dentro de usted. "¡Oh, qué fácil es", dirá, "representar el

drama y la comedia después de los ejercicios y experimentos con el género bufo!". Asimismo, el llamado *Sentido de la Verdad* que usted posee cuando se halla en escena, se desarrollará enormemente. Si usted aprende a ser sincero y realista (distinguiéndolo de lo natural en este caso) mientras representa alguna bufonada, no tardará en advertir cuándo sus actuaciones han incurrido ocasionalmente en pecado contra ese Sentido de la Verdad. El género bufo enseñará a usted a *creer en todo lo que quiera*. Lo bufo hará despertar dentro de usted ese eterno *Niño* que todo gran artista lleva dentro y que constituye su confianza y mayor sencillez.

◆

Estos cuatro elementos dominantes en la escala de los diferentes tipos de actuaciones son lo suficientemente fuertes para hacer vibrar las cuerdas de su alma creadora que de otro modo habrían permanecido mudas. Si en sus momentos de ocio los ejercita todos ellos, tratando de *experimentar las diferencias* en los modos de ser y formas de expresarse y moverse que ellos inspirarán en usted, se asombrará de lo ilimitadas que pueden ser sus habilidades artísticas, y del gran uso que puede hacer, incluso inconscientemente, de estas nuevas capacidades de su talento.

Escoja, para sus ejercicios, pequeñas fracciones de escenas de los tres tipos de obras antes mencionados, y también algunas payasadas que haya visto o prefiera inventar. Represéntelas varias veces, una tras otra, sin dejar siempre de comparar sus experiencias con cada tipo. A continuación seleccione o invente alguna pequeña escena indeterminada y represéntela alternadamente como tragedia, drama, comedia y dándole un toque de bufonada, ateniéndose a los medios técnicos anteriormente sugeridos. Serán muchas las nuevas puertas de las emociones humanas que se abrirán ante usted, y su técnica de la representación adquirirá una variedad mayor.

Resumen:

1. La tragedia se hace más fácil de representar al imaginar la Presencia de algún ser sobrehumano.

2. El drama necesita una actitud puramente humana y una verdad artística en determinadas circunstancias.

3. La comedia requiere del actor cuatro condiciones principales: Desplegar un rasgo psicológico predominante del personaje, sentido de la tranquilidad, fuertes irradiaciones de cualidades alegres y felices y ritmo rápido al que se entremezclen momentos de lentitud.

4. La bufonada atrae la Presencia de seres subhumanos alegres y humorísticos.

10

COMO POSESIONARSE DEL PAPEL

Después de todos nuestros estudios solamente adquirimos aquél que ponemos en práctica.
GOETHE.

Este punto ha sido durante mucho tiempo objeto de considerable controversia en nuestra profesión, particularmente entre los actores más conscientes. Parece ser de incumbencia especial para el actor que prefiere posesionarse de su papel sistemáticamente con objeto de ahorrar tiempo y esfuerzo en alcanzar ese feliz momento de llegar al verdadero corazón del personaje que ha de representar. Pero todos nosotros sabemos muy bien que es principalmente en el período inicial de nuestro trabajo cuando más frecuentemente padecemos a causa de la incertidumbre y los tropiezos.

Basándonos en cuanto ya hemos discutido, podemos decir que hay diferentes maneras de posesionarse del papel. Una de ellas es mediante el empleo de la *imaginación*, y, por un momento, supongamos que es ésta la que usted ha escogido.

De acuerdo con tal suposición, tan pronto como usted haya recibido su papel, comience a leer toda la obra varias veces hasta haberse familiarizado con toda ella.

Acto seguido concéntrese únicamente en su personaje, imaginándolo al principio en una escena a continuación de la otra. Enseguida profundice sobre los momentos (situaciones, movimientos, párrafos) que más atraigan su atención.

Continúe haciendo esto hasta "ver" la vida *interior* del

personaje de igual modo que su figura exterior. Aguarde hasta que despierte los propios sentimientos de usted.

Trate de "oir" hablar al personaje.

Bien puede ser que vea usted a su personaje tal como el autor lo ha descrito, o quizás se vea usted *a sí mismo* representándolo ya maquillado y disfrazado. Ambas maneras son correctas.

Empiece a trabajar de acuerdo con su personaje, haciéndole preguntas y obteniendo sus respuestas "visibles". Formule aquéllas en *cualquier* momento, sin parar atención a la continuidad de las escenas señaladas en la obra, mejorando de este modo su actuación aquí y perfeccionándola allá a medida que va conociendo más y más al personaje.

Vaya *incorporándoselo* poquito a poco, con movimientos y expresiones.

Prosiga este trabajo incluso cuando hayan dado principio los verdaderos ensayos de la obra. Llévese a casa todas las impresiones recogidas por usted durante los ensayos en el escenario: Su propia actuación, la de sus compañeros, las sugerencias que le haya dado el director, colocaciones aproximadas, etc. Incluya todo esto en su *imaginación*, y luego nuevamente, volviendo a su propia actuación, hágase esta pregunta: "¿Cómo puedo mejorar este o aquel momento?". Respóndala mejorándola primero en su imaginación y, enseguida, llevándola a la práctica (sin dejar de trabajar en su casa entre uno y otro ensayos).

Usando su imaginación de este modo, observará que le facilita mucho su trabajo. Advertirá asimismo que muchas de las inhibiciones que embarazaban su labor hasta ahora, van desapareciendo. Nuestras imágenes se hallan *libres de toda inhibición* porque son el producto directo y espontáneo de nuestra individualidad creadora. Todo lo que enmaraña el trabajo del actor procede de un algo sin desarrollar o de las peculiaridades psicológicas personales tales como la propia conciencia, la falta de confianza y el temor de causar una impresión equivocada

(especialmente durante el primer ensayo). Ninguno de estos elementos perturbadores es conocido de nuestra individualidad creadora; pues se halla tan libre de la limitación psicológica personal como nuestras imágenes lo están de los cuerpos materiales.

La intuición artística de usted le dirá cuando este trabajo con la imaginación ha logrado su propósito de ayudarle a *fijar* el personaje. Luego puede dejarse a un lado. No se apoye en ella demasiado tiempo, o con exceso, como si fuera el único apoyo con que cuenta para posesionarse del papel. Puede usted utilizar más de un procedimiento simultáneamente.

◆

Puede también dar comienzo a su trabajo basándose en las *atmósferas* o medios ambientes.

Imagine a su personaje realizando movimientos o diciendo los parlamentos dentro de las diferentes atmósferas dadas o indicadas en la obra. Enseguida cree una de estas atmósferas alrededor de usted mismo (conforme a lo indicado en el Ejercicio 14) y comience a representar bajo su influencia. Vea que todos sus movimientos, el timbre de su voz y los parlamentos se hallen en completa armonía con la atmósfera escogida por usted; repita asimismo este ejercicio con las otras atmósferas.

Stanislavsky acostumbra decir que es una buena cosa que el actor "se enamore" de su personaje antes de comenzar a estudiarlo. Según mi opinión, en muchos casos quería decir "enamorarse" más bien de las *atmósferas* que envuelven al personaje. Muchas de las obras del Teatro de Arte de Moscú fueron concebidas e interpretadas en atmósferas mediante las cuales los directores y los actores "se enamoraron" de los personajes individualmente así como de la obra en conjunto. (Las obras de Chejov, Ibsen, Gorki y Maeterlinck, fértiles en atmósferas, siempre proporcionaron a los miembros de aquel Teatro de

Arte moscovita las necesarias oportunidades para prodigar sus afectos).

Sucede a menudo que los compositores, poetas, escritores y pintores comienzan a disfrutar la atmósfera de sus creaciones futuras mucho antes de empezar a trabajar en ellas. Stanislavsky se hallaba convencido de que si el director o el actor, por alguna razón, no atraviesan un período de tal infatuación, puede encontrar muchas dificultades posteriormente con una obra o un papel. Indudablemente esta devoción, este amor, puede ser llamado el "sexto sentido" que le faculta a uno para ver y sentir cosas que a los demás permanecen oscuras. (Los enamorados siempre ven más las cualidades admirables que los indiferentes). Por lo tanto, su posesión del papel a través de esas atmósferas le dará la gran posibilidad de descubrir en el personaje muchos rasgos interesantes y de importancia y algunos finos matices que de otra manera pudieran fácilmente escapar a la atención de usted.

También será para usted un buen comienzo si aplica lo que denominamos la sensación de los sentimientos (señalada en el Capítulo 4). Trate de definir la cualidad o cualidades más características del papel que le ha tocado desempeñar. Puede encontrarse, por ejemplo, con que las cualidades generales del carácter de Falstaff son el agravio y la cobardía; o que Don Quijote puede poseer la cualidad de la quietud junto a las del romanticismo y el valor. Puede ver que Lady Macbeth es poseedora de una voluntad fuerte y tenebrosa; que Hamlet quizás le parezca un personaje cuyas cualidades principales y predominantes pueden ser definidas como penetrantes, observadoras y meditativas. Juana de Arco, posiblemente, se ofrezca ante los ojos de su mente, cual una persona impregnada por cualidades de tranquilidad interior, candor y sinceridad extrema. Cada personaje tiene sus cualidades penetrables y definibles.

Habiendo hallado la cualidad general del personaje por

entero, y habiéndola experimentado como una *sensación* de sentimiento deseable, trate de desempeñar su papel bajo la influencia de aquélla. Hágalo primero imaginativamente, si quiere, y después comience a ensayarlo en realidad (en su hogar o en el escenario).

Al hacerlo así puede encontrarse con que las sensaciones que usted emplea para despertar sus legítimos sentimientos, no son del todo correctas. De ser así, no vacile en cambiarlas una y otra vez hasta hallarse enteramente satisfecho.

Después de haber escogido determinadas sensaciones generales para su personaje, tome notas al margen del papel que ha de estudiar. Como resultado de este procedimiento obtendrá usted ciertas secciones o trozos en los cuales puede ser dividido su papel. No haga demasiadas secciones pues de ese modo podría sucederle que llegara a confundirse. Cuanto menor sea el número de tales secciones o trozos, mayor ayuda obtendrá de ellos al estudiarse el papel. Un promedio de diez de esas secciones será suficiente para un papel de término medio en la escena o en el cinematógrafo. Ensaye nuevamente su personaje y aténgase fielmente a las notas que haya tomado.

Recordará que las cualidades y las sensaciones, tal como se indicó en el Capítulo 4, no son sino los medios de despertar sus sentimientos artísticos. Por lo tanto, tan pronto como esos sentimientos hayan surgido dentro de usted, entréguese a ellos por completo. Le conducirán al buen desempeño de su papel. Las notas que tome mientras esté tratando de encontrar las verdaderas sensaciones, le servirán de medios con los cuales refrescar sus sentimientos si es que, por alguna razón, llegaran a entorpecerse o incluso a desaparecer por entero.

◆

Otro procedimiento para posesionarse del papel es mediante la Gesticulación Psicológica (GP).

Trate de hallar la GP correcta para el personaje. Si no lo-

gra éxito en hallar inmediatamente toda la GP para el papel que le fue asignado, puede invertir el procedimiento y empezar de nuevo buscando las GP menores, mediante las cuales acudirá lentamente la mayor.

Comience a representar, realizando los movimientos y diciendo sus parlamentos sobre la base en que haya apoyado la GP. Si, al llevarla a la práctica, descubre usted que no es del todo correcta, puede mejorarla de acuerdo con su gusto y su interpretación del personaje. La fuerza, tipo, cualidad y ritmo de la GP deberán ser manejados libre y mañosamente, y alterados tantas veces como lo estime usted conveniente. Las sugerencias de su director durante los ensayos, los cambios de impresiones con sus compañeros de escena y los cambios que el autor introduzca en la obra, pueden servirle de estimulantes en la alteración de su GP. Mantenga pues cierta flexibilidad hasta hallarse totalmente satisfecho con ella.

Utilice la GP todo el tiempo que dure su papel, igual durante los ensayos que mientras esté representándolo. Ejercítela antes de cada salida a escena.

Defina el *ritmo general* dentro del cual vive su personaje, así como los ritmos particulares de las diferentes escenas y momentos, y practique de nuevo su GP, de acuerdo con estos diferentes ritmos.

Observe también su papel con vistas a conjugar los ritmos *interior* y *exterior*. Aproveche toda oportunidad que se le presente para combinar ambos ritmos contrastantes (véanse las últimas páginas del Capítulo 5).

Mientras se sirva de la GP como medio para posesionarse de su papel, aplíquela también con objeto de averiguar las diferentes *actitudes* que tiene su personaje para con los otros. El pensar que un personaje continúa siendo el mismo siempre que se enfrenta a los demás de la obra, es una grave equivocación en la que incurren incluso los actores de más relieve y ex-

Periencia. Ello no es así, ni en la vida escénica ni en la diaria. Conforme usted puede haber observado, sólo los personajes muy rígidos, inflexibles o extremadamente afectados permanecen invariablemente siendo "los mismos" al hallarse frente a los demás. Representar esos caracteres en el escenario resulta monótono, irreal y guarda cierta semejanza con los muñecos del guiñol. Obsérvese a sí mismo y verá cuán diferentemente y de modo instintivo empieza a hablar, moverse, pensar y sentir cuando se encuentra con varias personas, inclusive aunque el cambio que los otros producen en usted sea sólo pequeño o apenas perceptible. Es siempre usted *plus* algún otro.

En escena esto se hace más acentuado todavía. Hamlet *plus* el Rey Claudio y Hamlet *plus* Ofelia son dos Hamlets diferentes, o más bien dos aspectos diferentes de Hamlet; no pierde nada de su integridad al mostrar diversas facetas de su rica naturaleza. Y a menos de que sea intención del autor presentar un personaje monótono y altivo, deberá usted hacer todos los esfuerzos posibles por encontrar las diferencias que los restantes personajes producen en el que usted está representando. En este aspecto la GP será de una ayuda inconmensurable.

Prosiga adelante con su papel y trate de definir qué sentimientos generales (o sensaciones de sentimientos) despiertan en usted los otros personajes. ¿Le hacen sentirse efusivo, indiferente, frío, receloso, confiado, entusiasta, pendenciero, tímido, cobarde, reticente? O ¿cuáles son los *deseos* que engendran dentro de su personaje? ¿Le apremian para que se exceda en sus fuerzas, se someta, se vengue, atraiga, seduzca, haga amistades, ofenda, ruegue, atemorice, cuide, proteste? Y no pase por alto los casos, en el curso de la obra, en que su personaje también *cambia* su actitud para con la *misma* persona.

Con frecuencia observará que la GP principal que expresa su personaje en conjunto, precisará solamente de una leve alteración para incorporar su actitud general respecto a los otros personajes. La aplicación de la GP proporciona la única oportunidad de iluminar su papel con varios colores, deri-

vándose de ello que su actuación sea de tonos más ricos y de mayor fascinación para el público.

Puede dar principio a su labor *construyendo* el *personaje* y la *caracterización* que le cuadre (conforme se ha descrito en el Capítulo 6), empezando ese "juego" con el cuerpo imaginario y el centro, buscando los rasgos característicos que convienen a su papel. Al inicio puede utilizar el cuerpo imaginario y el centro separadamente, y más tarde combinarlos.

Con objeto de adoptar y adquirir una gran maestría sobre ellos, se sugiere que tome usted la obra y escriba en papel aparte todos los movimientos de su personaje, incluyendo las entradas, salidas y cualquier otro sin importar lo insignificante que pueda parecerle. A continuación, uno por uno, comience a poner en práctica todas estas cosas, grandes y pequeñas, procurando dar satisfacción a todas aquellas inspiraciones que su cuerpo o centro imaginario, o ambos simultáneamente, puedan darle. No exagere, no conceda demasiada importancia a su influencia, o bien sus movimientos tendrán mucho de artificial. El centro y el cuerpo imaginario son en sí lo bastante poderosos para transformar su psicología y su modo de actuar sin que precisen ser "ayudados" con esfuerzo de ninguna clase. Si su caracterización desea ardientemente una expresión bella y delicada, deje que su buen gusto y sentimiento de la realidad sean sus guías en este placentero "juego" con el cuerpo y el centro imaginarios.

Al cabo de cierto tiempo agregue al movimiento algunos parlamentos relacionados con él; sólo unos pocos al principio, luego más y más hasta haber ensayado el texto íntegro de su papel de esta manera. No tardará en saber cual es la clase de expresión que su personaje se inclina a adoptar: Lenta, rápida, reposada, impulsiva, pensativa, ligera, pesada, efusiva, fría, apasionada, sarcástica, condescendiente, amistosa, en voz alta, en voz baja, agresiva, suave, por citar sólo unas cuantas. Todos esos matices de la expresión se le revelarán por sí a usted a tra-

vés de los mismos medios del cuerpo y centro imaginarios si se atiene fielmente a sus sugerencias sin apresurar el resultado. Disfrute de ese "juego" en vez de ejecutarlo con impaciencia.

No sólo su modo de representar y su expresión se harán más y más característicos, sino que incluso su maquillaje llegará usted a *verlo* claramente gracias a esta sencilla posesión del papel. El personaje en toda su amplitud se le hará a usted visible igual que un panorama en el *tiempo mínimo*. Pero no ceje en el "juego" hasta que el personaje haya sido tan absorbido por usted que ya no precise pensar más en su cuerpo y centro imaginarios.

Desde el principio de su trabajo sobre el personaje que va a representar, puede usted también utilizar algunas de aquellas Leyes de la Composición que fueron detalladas en el Capítulo 8. Otros comentarios a este propósito sólo complicarían el punto, como los ejemplos y análisis de los personajes de *El Rey Lear* son ampliamente ilustrativos de su aplicación llegado este punto.

Esta es la ocasión de recomendar con todo interés a la atención de usted los principios de las sugerencias de Stanislavsky para posesionarse del papel. Stanislavsky los llamaba *Unidades y Objetivos,* y podrá hallarlos ampliamente descritos en su libro *Un Actor se Prepara.* Esas Unidades y Objetivos son quizá sus inventos más brillantes, y cuando son interpretados adecuadamente y usados de manera correcta, pueden llevar al actor inmediatamente al verdadero corazón de la obra y del papel, revelándole su base y facilitándole un terreno firme sobre el cual poder representar su personaje con toda confianza.

Stanislavsky dijo, en esencia, que con objeto de estudiar la estructura de la obra y del papel es necesario dividirlos en unidades (trozos o secciones). Aconsejaba empezar con grandes unidades al principio, sin entrar en detalles, y subdividir las

grandes unidades en otras medianas y pequeñas únicamente en caso de parecerle a uno demasiado generales.

Posteriormente, el mismo Stanislavsky dijo que el objetivo es aquello que el personaje (no el actor) anhela, quiere, desea; lo que es su finalidad, su meta. Los objetivos se suceden uno al otro (o pueden también extenderse).

Todos los objetivos del personaje van a dar a un objetivo que los domina, formando un "canal lógico y coherente". A este objetivo principal le llama Stanislavsky el *superobjetivo* del personaje. Ello significa que todos los objetivos menores, cualquiera que sea su número, deben servir a *un* propósito, redondear su superobjetivo (el deseo principal) del personaje.

Algo más adelante, Stanislavsky agregaba: "En una obra todo el canal de los objetivos individuales, menores (así como los superobjetivos del personaje) deben convergir para dar cumplimiento al *superobjetivo de la obra entera,* que es el *leitmotiv* de la producción literaria del autor, el pensamiento-guía que inspiró su obra".

Con objeto de darle un nombre al objetivo, de fijarlo en palabras, Stanislavsky sugirió la siguiente fórmula: "Quiero o deseo *hacer* esto y esto..." y enseguida viene el verbo que expresa el deseo, la finalidad, la meta del personaje. Quiero *persuadir,* quiero *desentenderme de,* quiero *comprender,* quiero *dominar,* y así por ese orden. Jamás use los sentimientos y las emociones cuando trate de definir sus objetivos, diciendo cosas como quiero *amar* o deseo *sentirme triste,* porque los sentimientos y las emociones no pueden ser *hechos.* O ama usted o se siente triste, o ninguna de las dos cosas (1). El verdadero objetivo (el de su carácter) está basado sobre su *voluntad.* Los sentimientos y las emociones, naturalmente, acompañan a los objetivos de usted, pero ellos por sí mismos no pueden trocarse en un objetivo. De ahí que hayamos de tratar con cierto número de objetivos más pequeños así como de los superobje-

---

(1) El modo de despertar los sentimientos y las emociones de usted ha quedado indicado ya en otros capítulos anteriores de este libro.

tivos de cada parte *individual* por un lado, y con el superobjetivo de la obra *entera* por el otro.

Veamos ahora cómo los antedichos conceptos de Stanislavsky se completan mejor con lo que ya hemos discutido en este libro.

Para el proceso de dividir la parte o papel (así como la obra entera) en unidades, se sugieren los principios señalados en el Capítulo 8. Comience por dividir primero la parte o la obra en tres grandes unidades o secciones; a continuación, si es preciso, haga cierto número de subdivisiones.

En la obra de Arthur Miller titulada, *La Muerte de un Vendedor,* la *Primera Unidad* para el personaje central podría limitarse de esta manera: Willy Loman, el Vendedor, está cansado, cargado de años, defraudado, contrariado por los negocios y por los asuntos de familia. Trata de hacer inventario de lo que ha sido su vida larga e infructuosa. Se pierde en las reminiscencias. Pero todavía no quiere abandonar la lucha contra su destino. Acumula fuerzas para un nuevo combate. La *Segunda Unidad:* Da principio la última batalla. Es un kaleidoscopio de esperanzas, contrariedades, pequeñas escaramuzas, ligeras derrotas, recuerdos del pasado alegres los unos y dolorosos los demás. Pero el resultado de esta batalla se limita a una mayor consternación y a la destrucción final de toda esperanza. La *Tercera Unidad:* Willy termina la batalla. Ya no dispone de más fuerzas, ni de sentido de la realidad, ni ideas. Rápidamente se encamina al término fatal.

La *Primera Unidad* para Lopachin, uno de los personajes principales en *El Jardín de los Cerezos* (1), puede ser ésta: Lopachin, a pesar de su carácter rudo, cuidadosa y hasta gentilmente inicia su lucha con los Ranevsky; lenta y gradualmente, aunque refrenándose todavía, va haciéndose más agresivo cada vez. La *Segunda Unidad:* Lopachin asesta su golpe

(1) El autor se refiere a Ermolai Alexeievich Lopachín, comerciante, de la obra citada, cuyo autor es Anton Chejov. (N. del T.).

decisivo, compra El Jardín de los Cerezos. Está victorioso, triunfante, pero sin actuar todavía contra los Ranevsky. La *Tercera Unidad:* Lopachin comienza a obrar de lleno, sin restricciones. Los cerezos van cayendo bajo los golpes del hacha. Los Ranevsky son obligados a empaquetar sus cosas y abandonar la finca. El viejo Firs, anciano y fiel criado, que casi es un miembro más en la familia de los Ranevsky, muere encerrado y olvidado en la casa desierta (cual muestra simbólica de la victoria de Lopachin).

En *El Inspector General,* el Alcalde se dispone a la batalla con el Inspector, dando instrucciones detalladas a los funcionarios. Esta es la *Primera Unidad* en cuanto al personaje del Alcalde. La *Segunda Unidad:* Llega el falso Inspector, comienza la batalla. La trama urdida larga, paciente y cuidadosamente por el Alcalde resulta un éxito. El peligro ha pasado, se ha logrado la victoria. La *Tercera Unidad:* Viene el descubrimiento de la fatal equivocación. La llegada del verdadero Inspector. El Alcalde, los funcionarios y las mujeres son derrotados, humillados y aniquilados.

Habiendo hallado de esta manera sus tres unidades principales, ya puede usted proceder al establecimiento de las subdivisiones de aquéllas, siguiendo siempre el desarrollo de la batalla que tiene lugar en la obra. Considérese toda nueva fase significativa de esa batalla como una unidad más pequeña. (Pero sin dejar de tener siempre presente la advertencia de Stanislavsky: "Cuanto mayores y menos divisiones haya, menor será el esfuerzo de usted y más fácil le resultará desempeñar todo el papel").

Basta ya en cuanto a las unidades. Tratemos ahora de los objetivos.

◆

Mis comentarios a este respecto se refieren principalmente a los medios y al afán de hallar estos objetivos. El mismo

Stanislavsky, cuando hablaba acerca de las dificultades para encontrar los superobjetivos de los personajes, admitía que se precisa una labor larga y concienzuda porque, aseguraba, incurre uno en muchos errores y ha de descartar muchos superobjetivos erróneos antes de estar en condiciones de poder descubrir el verdadero.

Stanislavsky añadía que sucede con frecuencia el hecho de que hasta *después* de varias representaciones, cuando se aprecia la *reacción del público,* no es posible determinar el verdadero superobjetivo. Por esta afirmación de Stanislavsky podemos deducir que el actor necesita con frecuencia sentirse satisfecho al tener algunos objetivos menores del personaje sin saber siquiera adónde le van a conducir.

Pero mi opinión personal es que resulta de la mayor importancia para un actor saber *de antemano* o tener algunos previos conocimientos generales acerca de la finalidad de los objetivos menores; es decir, comprender el propósito principal del personaje. En otras palabras, el actor debiera saber el *superobjetivo* de todo su papel desde el *mismo comienzo.* De otro modo ¿cómo podría llevar todos los objetivos a "un canal lógico y coherente" sin incurrir en muchos errores? A mí me parece que esta dificultad podría resolverse con más facilidad si el actor lograse encontrar primero el superobjetivo de su personaje. Después de muchos años de pruebas con esa teoría creo que éste es el camino más práctico y la sugerencia que viene a continuación nace de esta convicción precisamente.

Es cosa sabida que todo personaje, más o menos significativo, sostiene una batalla durante toda la obra, por hallarse en conflicto con algo o con alguien. Puede ganar o perder esta batalla. En el caso de Willy Loman, lucha contra el infortunado destino que le oprime, y pierde. Lopachin en *El Jardín de los Cerezos* lucha contra los Ranevsky, y triunfa. El Alcalde en *El Inspector General* combate contra el fantasma del Inspector que llega de Petersburgo, y experimenta una derrota.

Pongamos a consideración las siguientes preguntas: ¿Qué

sucede con el personaje, qué hace o proyecta hacer *después* de conseguir la victoria? ¿Qué *haría* si ganase la batalla, qué *podría* hacer?. . . La respuesta a estas preguntas y otras similares (que con frecuencia se proyectan más allá de la propia obra) pueden señalar con mayor propiedad el porqué está luchando el personaje durante la obra entera, o cual era su *superobjetivo.* Por ejemplo, ¿qué pretendía y qué hubiera hecho Willy, el Vendedor, en el caso de salir triunfante sobre su destino? Con toda probabilidad, se habría convertido en el tipo más banal de vendedor, como la trama de la obra hace suponer. Su ideal habría sido quizá semejante a la vida de Dave Singleman en la misma obra, personaje que a los cuarenta y ocho años de edad sigue todavía pregonando su mercancía con "redobles de tambor" por treinta y un Estados: "Y el viejo Dave subió a su cuarto, se puso sus zapatillas de terciopelo verde, nunca lo olvidaré, cogió el teléfono y llamó a los compradores. Sin salir siquiera de aquella habitación, con sus cuarenta y ocho años de edad, se ganaba la vida. Y cuando vi todo eso, me di cuenta de que el arte de vender es la mejor carrera que puede desear un hombre". Y si a este ideal le añadimos que Willy pudo haber tenido un aparato de radio, un pequeño jardincito y ser "mimado", le habríamos visto sentirse totalmente feliz. De ahí que el superobjetivo para él pueda definirse del siguiente modo: *"Quiero vivir como ese viejo Dave Singleman".* Está usted en libertad, por supuesto, para buscar mejores superobjetivos y considerar el primero como solamente una indicación de la dirección que habrá usted de seguir en su búsqueda por el superobjetivo que le satisfaga completamente.

Examinemos ahora a Lopachín en cuanto respecta al superobjetivo. Desde la condición de siervo en la finca de los Ranevsky, Lopachín consiguió elevarse hasta convertirse en un "gentleman". Ahora luce chaleco blanco y zapatos amarillos. Tiene dinero, pero ansía más. A pesar de todo no puede dominar su complejo de inferioridad cuando se halla en presencia de los que fueron sus señores. Estos le ignoran; Lopachín no se

siente libre por entero, ni a gusto con ellos. Por fin llega su momento y la victoria es suya. Abate los cerezos, arrasa la vieja finca y empieza a hacer cuentas de sus grandes ingresos futuros. Su superobjetivo por lo tanto puede ser: *"Quiero llegar a ser grande, sentirme seguro y "libre" gracias al poder del dinero"*.

Similarmente, echemos una mirada al Alcalde de *El Inspector General*. Ha escapado felizmente al castigo y se siente triunfante sobre su falsa victoria. ¿Qué hace, qué es de él? Se convierte en un déspota brutal. Ha humillado a sus conciudadanos y pretende llevar su arrogancia y despotismo hasta Petersburgo. Sus ilusiones son peligrosas y groseras. Por tanto, el superobjetivo del Alcalde puede decirse que es: *"Quiero dominar y pisotear a todos y a todo cuanto se halle a mi alcance"*.

◆

Ahora, si quiere, puede usted tratar de hallar objetivos menores para el personaje cuyo superobjetivo ya está descubierto o cuando menos indicado. Ya no vacilará más, como le hubiese ocurrido de haber comenzado por buscar primero los objetivos más pequeños que están subordinados a aquél.

Pero de nuevo y una vez más, debo insistir en que posponga usted el trabajo de buscar los objetivos menores. Debe alcanzarse aún otro punto de vista más elevado. Precisa usted subir más arriba todavía, hasta la verdadera cima, desde la cual estará en condiciones de observar toda la obra cual si fuera un extenso panorama, con todos sus acontecimientos, unidades y superobjetivos de los personajes. Esta cima es el *superobjetivo de toda la obra*.

Este superobjetivo de toda la obra puede encontrarse, o al menos preparar el camino para su descubrimiento, aplicando el mismo método de formular preguntas. Pero en esta ocasión no hay que dirigirse a los personajes. Debe interrogarse directamente al público. Claro está que no se necesita, ni debe

buscarse, un público real, sino que ese público puede *imaginarse* y anticipar sus reacciones futuras.

Las preguntas que el actor y el director pueden formular a sus imaginarios espectadores, mientras andan buscando el superobjetivo de la obra, son numerosas y variadas. De importancia primordial es pedirles que revelen el *resultado psicológico* experimentado después de caer el telón final.

De este modo, con la mentalidad meditativa, usted penetra hasta el corazón de los espectadores. Usted examina sus risas y sus lágrimas, su indignación y satisfacción, sus ideales conmovidos o confirmados, de hecho todo aquello que se llevarán consigo a su hogar luego de la representación. Todo ello será su contestación a la pregunta de usted; eso le dirá mucho mejor que cualquier especulación erudita el porqué el autor escribió su obra y en qué se inspiró su trabajo. En pocas palabras, cual es el *superobjetivo* de la obra entera.

El curioso actor puede pensar por qué es necesario consultar al público imaginario. ¿No sería más sencillo consultar directamente al autor, estudiando su obra con objeto de descubrir cual fue la idea que le guió, cual fue *su* concepto del *superobjetivo?* ¿No se lograría idéntico resultado?

No, ¡no sería lo mismo! Sin importar lo fielmente que un actor o director pueda leer una obra, siempre sería *su propia* interpretación de lo que el autor escribió. La psicología del público difiere con mucho de la de un actor o director, e incluso de la del propio autor. Resulta algo más que una coincidencia que frecuentemente nos sorprendan las imprevisibles reacciones del público frente a una obra nueva. Nuestras expectaciones, esperanzas y conjeturas suelen derrumbarse con la respuesta de los espectadores la noche del estreno. ¿Por qué? Porque el público siente *íntegramente* la obra con su *corazón* y no con su cerebro; porque no puede conducírsele extraviadamente según los puntos de vista personales del actor, del director o del mismo autor; porque su reacción, la noche del estreno, es inmediata, libre de toda tendencia y sin condicio-

narse a influencias exteriores; porque el público no analiza, sino que *experimenta;* porque jamás permanece indiferente al valor *ético* de la obra (aun cuando el autor trate de permanecer imparcial); porque nunca se pierde en detalles o evasivas, sino que intuitivamente percibe y saborea toda la médula de la obra. Todas estas poderosas respuestas del público darán a usted una garantía de mayor confianza en cuanto al pensamiento director, a la principal idea del autor, o acerca de lo que nosotros llamamos el *superobjetivo de la obra entera,* las cuales serán el *resultado psicológico* que brota del corazón, grande y sin prejuicios, del público.

Vachtangov, el famoso director ruso, fue interrogado en una ocasión: "¿Por qué todas las obras que usted dirige, y en especial los innumerables *detalles* que usted prepara para sus actores, llegan siempre al público con éxito innegable?", le dijeron. La respuesta de Vachtangov, aproximadamente, fue la siguiente: "Porque nunca dirijo sin dejar de pensar que hay un público presenciando mis ensayos. Anticipo sus reacciones y sigo sus "sugerencias"; además, trato de imaginar una clase de público ideal con objeto de evitar las tentaciones de la falta de gusto".

Por ningún concepto deberá interpretarse todo cuanto acabo de decir como una invitación a negar la significación e importancia que el actor y el director den a la interpretación de la obra, o de sometimiento forzado al público. Por el contrario, se recomienda una cooperación genuina y artística. Pero, al haber consultado el gran "corazón" del público imaginario, la interpretación de la obra por actores y directores irá mejor encauzada y más inspirada en la "voz" del público. Este es un co-creador activo de la representación. *Tiene* que ser consultado antes de que resulte demasiado tarde, y especialmente cuando se está buscando el superobjetivo de la obra.

Al principio las experiencias de ese público imaginario se presentarán ante su vista mental como una impresión espontánea, diluída y general. Pero usted debe sacar de ella to-

das las conclusiones exactas y específicas, formular todos los pensamientos potenciales y definir todas las emociones. Una pequeña práctica de este experimento le convertirá en un adepto suyo y le afirmará en la creencia de que el público imaginario no le defraudará.

Para un discernimiento más hondo de cuanto significa el "corazón" del público, es necesario retornar una vez más a nuestros ejemplos de las obras teatrales.

¿Cuántos vendedores recorren sin éxito el país entero, diariamente, en todas direcciones? ¿Cuántos de ellos verá durante toda su vida cualquier ciudadano norteamericano? ¿Docenas y más docenas e incluso centenares? ¿Debe derramar lágrimas sobre ese grupo de vendedores "infortunados"? ¿No se halla más bien inclinado a no darles importancia o a ignorarlos? ¿Debe pararse a considerar que como clase y como industria aquéllos tienen sus tribulaciones personales y sus miserias?... Y, sin embargo, el diez de febrero de 1949, en un teatro de Nueva York, un pobre vendedor llamado Willy Loman, estrujaba inesperadamente el corazón y conmovía la mente de muchas personas. Vertieron lágrimas, amaron, su corazón se llenó de piedad, pronunciaron su veredicto: Willy el Vendedor es bueno. Y cuando al final, el vendedor, por obstinación, se quita la vida, los espectadores dejaron el teatro entristecidos por "algo" y fueron incapaces de olvidarse de Willy y de la obra durante muchos días.

¿Dónde está la explicación de todo ese efecto? Quizás la respuesta fuera: "La magia del arte". Desde luego, sin artistas de la magnitud de Arthur Miller, Elia Kazan y su excelente temple, no se habría producido nada tan asombroso y significativo. Pero ¿qué revelaron ellos al público con su magia? Examinemos la representación en forma retrospectiva, como hubiera podido hacerse colocando un espejo en la mente y en el "corazón" de los espectadores. (Recuérdese que andamos buscando el posible superobjetivo de la obra).

Se levanta el telón y aparece Willy el Vendedor. El públi-

co sonríe complacido. Su instinto teatral primero y primitivo se halla satisfecho: "Muy natural, muy ajustado a la vida real". Pero los muros son transparentes y se escucha la musiquilla de una flauta. Los reflectores lanzan sus rayos de aquí para allá. Gradualmente y casi sin advertirlo, el espectador se siente "arrullado" de modo algo diferente, ve *a través* de los muros, escucha la música interiormente, sigue la luz que le lleva *más allá* de sus habituales conceptos del tiempo y del espacio. La magia del arte ha comenzado. La percepción del espectador es ahora más profunda y ha cambiado. Observa al vendedor, ve su descarrío e inquietudes, sigue su mente hecha un caos.

Sin embargo y en cierto modo *no* todo es enteramente "natural"; se trata ahora de ese "algo" imperceptible que origina la inquietud, el cansancio y la depresión de Willy. Pero ¿qué es ese "algo"? ¿Desea algo fuerte y apasionadamente sin poderlo conseguir? Desde luego anhela ser "considerado", tener éxito en sus negocios, y necesita dinero con que pagar sus cuentas. Pero subconscientemente el espectador no se encuentra satisfecho con estas explicaciones sencillas y obvias; las paredes *son* transparentes y los sonidos de una flauta *llegan* todavía desde alguna parte. Willy es simpático, es bueno. Entonces ¿qué se oculta pues *detrás* de esa urgencia por el dinero, por el éxito y la "consideración"? Sea lo que fuere ha de ser bueno también, para decirlo en silogismo. Linda, su esposa, le ama y le adora. ¿A qué viene pues esa necesidad de dinero?

Cuanto más atentamente observa el espectador las escenas que se suceden, más aguda y penetrante se vuelve su mente, más fuerte late su corazón y más se desarrolla en él la sospecha de que este vendedor, con su patético destino, no es un ser real. ¿Es posiblemente una máscara que encubre a otra persona? Linda, Biff y Happy son reales; no ocultan nada *dentro* de sí. De hecho, sería extraño y "no natural" que ellos, como Willy, cuya prerrogativa es esa, rompiesen las limitaciones de tiempo y espacio. Pero sólo a Willy se le permite ser

otro, utilizando la máscara de un vendedor. Y esta máscara parece torturar a Willy.

No pasa mucho tiempo sin que la máscara comience también a torturar al propio espectador. Desea despojarse de ella, liberarse del "Vendedor". Empieza a comprobar que la inquietud de Willy brota de ese mismo deseo, que él también lucha contra su máscara, que combate por la liberación, que trata de arrancársela del rostro, que quiere despojar de ella a su corazón y a su entendimiento, y a todo su ser. Pero el caso es qué Willy está ciego, ignorante e inconsciente de su propia lucha. A medida que la obra avanza más transparente se hace la máscara, e inopinadamente el espectador comprueba que un "Hombre", un valioso ser humano, se halla preso y encadenado *dentro* y *detrás* del "Vendedor". La verdadera tragedia empieza a manifestarse. El "Vendedor" azota al "Hombre" y le conduce más y más cerca del fatal fin. Es el "Hombre", no su doble malvado, el que entristece al espectador. "¡Willy, despierta! Deja de culpar al destino en vez de culparte a ti mismo", hace tiempo que grita el corazón del espectador. "Culpa a su parte peor que se halla precisamente *dentro* de ti. El "Vendedor" es tu negro destino", advierte. Pero es demasiado tarde. Willy cesa en su lucha. Es de noche. Con el azadón en sus manos, con la oscuridad sobre él, Willy trabaja en su huertecillo. Es el último clamor del "Hombre" que perece. Se escucha el rugir del motor del automóvil. . . Willy mata simultáneamente al "Vendedor" y al "Hombre".

La representación ha terminado. El *resultado psicológico* de la última lucha empieza a madurar en la mente del espectador. Y quizás llega incluso a decirse a sí mismo, "Verdaderamente, en toda la historia humana nunca hubo momentos en que la "máscara" del Vendedor fuera tan amenazadora y poderosa como en los nuestros. Si no escrutamos y recordamos lo que se halla *detrás de ella*, crecerá y se desarrollará igual que un tumor maligno".

Es una tragedia propia de Norteamérica y también una

tragedia humana. Es una importantísima advertencia la que nos da el autor por medio de su creación teatral. El superobjetivo de la obra entera, que se hizo patente en el alma del espectador, puede resumirse de este modo: *"Aprende a discernir al "Vendedor" del "Hombre" dentro de ti y trata de librarte del "Hombre".*

◆

El Jardín de los Cerezos nos suministra otro ejemplo y otro tipo de superobjetivo.

Desde el mismo principio, el espectador se da cuenta de que el principal personaje de la obra es el propio Jardín de los Cerezos. Es viejo, hermoso, inmensamente grande, famoso y, según la obra, hasta se le menciona en la Enciclopedia. La batalla se centra a su alrededor, pero es una clase de batalla peculiar en la que nadie defiende al tal Jardín de los Cerezos. Lopachín lucha con su *existencia*. Los Ranevsky, sin voluntad, fragmentos intelectuales, inútiles y degenerados, esconden su cabeza en la arena; su resistencia es débil e inefectiva. Ania, su hija, soñando con un futuro esplendoroso y brillante, se remonta a las nubes. Sus empleados y sirvientes son o bien hostiles o indiferentes al Jardín de los Cerezos con toda su vieja belleza. Y, sin embargo, sigue allí; se yergue y florece aún sin apoyo de nadie.

Toda la simpatía del espectador está con él. Le quiere con el mismo cariño que puede tener por un monumento antiguo; quisiera poder ayudarle, despertar aquella gente dormida, sacudir su indiferencia. El sentimiento de un desamparo absoluto se va apoderando del público. Observa cómo Lopachín se acerca más y más a la posesión del Jardín. Los ojos del espectador se llenan de lágrimas, y la sensación de cansancio y debilidad se hace casi insoportable. Se escucha el ruido que producen a lo lejos las hachas al golpear los árboles. Hemos llegado al final. Cae el telón. El público sale del teatro conmo-

vido por la "muerte" de un personaje inanimado que ha adquirido cualidades vivas: el blanco Jardín de los Cerezos. El público desea gritar su protesta: *"Conservad la mejor parte del pasado, para que no sea presa fácil que caiga abatida bajo el hacha de esas fuerzas que están siempre dispuestas a edificar su horrible futuro"*. Este puede ser el superobjetivo de *El Jardín de los Cerezos.*

◆

Veamos el tercer ejemplo.

Desde el momento en que se levanta el telón, el público que asiste a la representación de *El Inspector General* tiene muchas razones para sentirse alegre y feliz. Los muy odiados funcionarios cometen un desatino tras otro. Viéndose arrinconados, ciegos de temor, emprenden la lucha contra el enemigo encubierto. El mal combate al mal, perdiendo tiempo, ingenio y dinero. El bien no participa en esta lucha hasta el mismo final de la obra, pero el público sabe que tiene que llegar y aguarda su golpe demoledor sobre ese mal que se ha malgastado a sí mismo. Cuanto más arde el Alcalde en orgullo inmerecido por su espuria victoria, con mayor fuerza implora el espectador una venganza justiciera. Y cuando finalmente se presenta el Bien, y en dos golpes sucesivos (la carta por el falso Inspector y la llegada del verdadero) barre al Mal, el público se siente recompensado, agradecido y triunfante viendo que los habitantes de la pequeña ciudad, perdidos y oprimidos en el vasto territorio de una gran nación, son rescatados al fin. Para el espectador esta ciudad sólo es un microcosmos, un símbolo. La nación entera se halla desesperadamente enredada en la tela de araña tejida por toda clase de "Alcaldes". El público, excitado porque sus anhelos han sido removidos y su sentido de la decencia brutalmente incomodado, se hace eco del propósito que animó al autor: *"El país debe ser salvado de ese brutal despotismo y absoluto poder que po-*

seen las hordas de funcionarios despreciables! ¡Con frecuencia resultan peores y con menos corazón que los otros de mayor categoría!"

Incidentalmente, durante la primera representación de *El Inspector General* este sentimiento del público fue, en un momento inesperado, admirablemente expresado por uno de los espectadores, cuando sin poder aguantarse exclamó: "Todos merecen su castigo, y yo más que nadie". Era la voz del mayor de todos los "Alcaldes", la de Nicolás I. A pesar de su naturaleza fría y cruel, el Zar había comprendido el superobjetivo de la obra como cualquiera de sus súbditos.

Y ese es el modo de que el actor y director puedan interrogar a un público imaginario para conocer el superobjetivo de la obra, mucho antes de que el verdadero público llene la sala.

Una vez más se ruega al lector tener presente que las interpretaciones dadas en todos mis ejemplos no llevan la intención de imponer arbitrariedades artísticas. Mi único propósito es ilustrar el procedimiento, y por ningún concepto restringir la libertad creadora de ningún actor o director inteligente. Antes al contrario, por el bien de su arte se les apremia a ser tan originales e inventivos como su talento y su arte se lo hagan posible.

Habiendo encontrado, aunque sea aproximadamente los superobjetivos de toda la obra y de los personajes individuales, puede usted continuar con los objetivos medianos y menores. Pero nunca trate de discernir objetivo alguno apelando simplemente a su razonamiento. Esto pudiera ser malo para usted. Es posible que pueda *conocerlo*, pero puede no *quererlo* o *desearlo*. Puede permanecer en su mente igual que el encabezado de un periódico, sin despertar su voluntad. El objetivo necesita hallarse enraizado a todo su ser y no estar sólo en la

cabeza. Sus emociones, su voluntad e incluso su cuerpo necesitan estar "llenos" por entero con el objetivo.

Trate de observar lo que está sucediendo en su vida diaria cuando usted siente un determinado deseo, se fija un propósito o un objetivo que no puede realizarse de inmediato. ¿Qué ocurre dentro de usted mientras se ve obligado a esperar unas circunstancias favorables que le permitan satisfacer su deseo o cumplir el objetivo que se propuso? ¿No está usted interiormente *de modo constante cumpliéndolo* con todo su ser? Desde el mismo instante en que el objetivo adquiere forma en su alma, usted se encuentra "poseído" por una actividad interior.

A modo de ilustración tómese el deseo de ayudar a alguien que se halla en desgracia y, siendo incapaz de poderlo llevar a cabo, limítese a exclamar, "No te preocupes, cálmate". Verá como necesita días y más días para poder cumplir realmente su propósito. ¿Permanece usted estático durante ese interín? No es de creerse. Descubrirá que *en todo ese tiempo* experimenta una sensación de estar consolando *constantemente* a la persona desgraciada, se halle usted en su presencia o no. Más todavía, usted "ve", como si así fuera, que esa persona se siente ya confortada por usted (a pesar de todas cuantas dudas pueda usted sentir respecto a si aquélla podrá llegar a ser ayudada siquiera). Lo propio sucede en la escena. Si usted no se siente "poseído" por el objetivo, puede tener la seguridad de que, en grado mayor o menor, aquél permanece fijo en su mente y no dentro de *todo su ser,* de que todavía sigue usted *pensando* y no *deseando* en realidad. Esta es la razón de que tantos actores cometan el error de esperar, interiormente pasivos, que llegue el momento en la obra en que el autor les permita darle cumplimiento. Téngase presente que el objetivo parte de la página segunda de la obra y su realización no debe tener lugar antes de la página veinte. El actor que no absorbe el objetivo por entero, que no permite que su psicología y su cuerpo se impregnen de él, queda obligado a esperar pasivamente hasta

haberse representado la página veinte. Los actores más conscientes, al darse cuenta de que el objetivo no marcha en la forma adecuada, tratan de repetirse mentalmente, "Quiero esforzarme... Quiero esforzarme..." Pero eso no le sirve de ayuda alguna porque esa repetición mental sólo es una especie de actividad cerebral incapaz de dar cuerpo al deseo de aquél.

El objetivo, transformado en una GP que conmueva todo el ser y lo ponga en actividad, puede ayudarle a vencer esta dificultad. Otro procedimiento sería *imaginar* a su personaje (desde esa hipotética página segunda hasta la veinte) cual si estuviera "poseído" por el objetivo. Mire atentamente dentro de su vida interior (véase el Ejercicio 10) hasta que despierte un similar estado psicológico dentro de usted mismo; o utilice las *sensaciones* que ya hemos mencionado, con objeto de avivar sus sentimientos.

◆

Hagamos pues un resumen final de las principales sugerencias para Posesionarse del Papel durante sus primeros pasos en el trabajo escénico.

Sin que importe lo conscientes que puedan ser usted o su director, no es preciso *usar todos* los medios disponibles al mismo tiempo. Puede usted escoger aquéllos que más le atraigan, o los que le den resultados mejores y más rápidos. Pronto advertirá que algunos son más convenientes para una parte y otros para las demás. Haga su selección con entera libertad. Con el tiempo estará usted en condiciones de probarlos todos y quizás con igual facilidad y éxito; pero no se cargue con más de lo que necesita para una buena actuación por su parte. El método necesita, por encima de todo, *ayudarle* y hacer que su labor sea grata, y cuando se utiliza adecuadamente, en ninguna circunstancia lo hará desagradable ni deprimente. El actuar en escena debe ser siempre un arte satisfactorio y nunca un trabajo forzado.

11

NOTAS FINALES

Es inevitable que todo aquel que intenta organizar y coordinar una serie de conceptos histriónicos se pregunte el por qué un actor de talento necesita también atenerse a un método. Esta es una de tantas preguntas que sólo pueden contestarse con otra: ¿Por qué necesita una cultura el hombre civilizado? ¿Por qué un muchacho inteligente precisa ser educado?

A riesgo de machacar con exceso sobre este punto, debe reiterarse que todo arte, incluso el del actor, necesita poseer sus principios y aspiraciones, y sus técnicas profesionales.

Como réplica se escucha frecuentemente decir a los actores en son de protesta, "Pero, es que yo tengo mi técnica *propia*". La afirmación sería más correcta si reformaran la frase diciendo: "Tengo mi *propia* interpretación, mi aplicación propia en cuanto a la técnica general se refiere". No es preciso decir que ni los músicos, ni los arquitectos, ni los pintores o los poetas, ni artesanos de especie alguna pueden tener sus técnicas propias nada más que porque sí, sin haber antes estudiado las leyes básicas de sus artes respectivas. Deben someterse a unas reglas sobre las que en definitiva basarán esas técnicas "propias" que les darán personalidad o quizás lleguen a hacerles sobresalir en su profesión.

Sin importar el talento natural que el actor pueda tener, nunca podrá desenvolverse mucho dentro de su arte, ni legar nada a la posteridad artística si se aisla en esa reducida celda constituída por su "propia técnica" e ingenio. El arte de representar sólo puede crecer y desarrollarse cuando está basado

sobre un método *objetivo* con principios fundamentales. El gran número de preciosas memorias y observaciones que nos han sido legadas por "nombres" que antaño fueron ilustres en el arte de representar, no son aquí empequeñecidas como material valioso para crear un método. Pero, téngase en cuenta que aquellas son subjetivas y, por tanto, de alcance limitado. El método ideal de todo arte debe ser un conjunto bien integrado, completo en sí; y, por encima de todo, necesita ser objetivo.

Aquéllos de nuestros colegas que resueltamente rehusen el aceptar método alguno alegando que tienen *talento*, quizás puedan necesitarlo más que ningún otro. Porque el talento, la llamada "inspiración", es la más caprichosa de nuestras prendas. El actor de talento es precisamente el que más cerca se halla de toda clase de desventuras profesionales. No pisa terreno firme. La menor irritación psicológica de un momento, un instante de malhumor o cualquier molestia física, pueden hacer inaccesible su talento y bloquear el camino que conduce a la verdadera inspiración. Un método con una técnica bien cimentada es la mejor garantía contra tales desdichas. El método, cuando se ha ejercitado suficientemente asimilándolo en forma adecuada, se convierte en la "segunda naturaleza" del actor de talento y como tal le da un pleno control sobre sus propias habilidades creadoras. La técnica es su medio infalible para llevar adelante su talento y hacerlo trabajar en cualquier momento que quiera invocarlo; es el "¡Abrete sésamo!" a la verdadera inspiración sin que importen las barreras físicas o psicológicas.

En diferentes momentos, la inspiración, si viene, muestra diversos grados de fuerza. Puede hallarse presente, pero débil e inefectiva. Aquí también, la técnica puede reforzar el poder volitivo del actor, despertar sus emociones y remover su imaginación a tal punto que una simple chispa de inspira-

ción puede de repente arder con gran fuerza y durante todo el tiempo que lo quiera el actor.

◆

Supongamos que por alguna razón un actor siente que su talento se ofusca a medida que la representación se acerca. No tendrá ese temor si domina su técnica. Una vez que el papel ha sido preparado y estudiado en todos sus detalles, de acuerdo con el método, el actor lo representará *correctamente* aun cuando no se sienta tan "inspirado" como desearía estar. Siempre tendrá a su disposición una especie de "copia" de su papel y eso hará que no vacile ni se vea obligado a recurrir a los viejos moldes o a los malos hábitos del teatro. En todo momento se hallará en condiciones de vigilar su papel por entero y cada uno de sus detalles a vista de pájaro, y con calma interior y gran seguridad pasará de una sección a la otra y de un objetivo al siguiente. Stanislavsky hizo notar que un papel representado *correctamente* tiene la mejor probabilidad de atracción para una inspiración huidiza.

Hay todavía una razón más para que un actor de talento reconozca el valor de una técnica objetiva.

Las fuerzas creadoras o positivas existentes en la naturaleza de un artista necesitan siempre combatir y derrotar las influencias negativas que, aunque oscuras y a veces desconocidas para él, constantemente enmarañan sus mejores esfuerzos. Estos numerosos obstáculos negativos incluyen quizás algún complejo de inferioridad reprimido, o megalomanía, el amor propio y los deseos egoístas inconscientemente mezclados con finalidades artísticas, el temor de incurrir en equivocaciones, miedo del público (y con frecuencia hasta odio hacia él), nerviosismo, celos o envidia ocultos, ejemplos malos y al parecer olvidados, y una costumbre irrefrenable de hallar faltas en los demás. Estas solamente son unas pocas de las cosas que con el

tiempo pueden irse acumulando en el subconsciente de un actor y como "carga psicológica" puede acarrearle graves males que le lleven incluso a la propia destrucción.

Usando el método *objetivo* y la técnica apuntada, el actor acumulará dentro de sí un gran número de cualidades libertadoras y profundas que con seguridad desplazarán todas las destructoras influencias que acechan ocultas en los oscuros escondrijos de su subconsciente. Lo que habitualmente solemos llamar "desarrollar el talento de uno" no es más que *liberarlo* de las influencias que lo enmarañan, lo embotan y con frecuencia llegan hasta destruirlo por entero.

El método, cuando es comprendido y aplicado, inculca en el actor el muy agradable hábito de *pensar* profesionalmente, bien se trate de valuar el trabajo creador de sus colegas o el propio. Ya no se sentirá satisfecho con los términos generales tales como "natural", "bueno", "familiar"; o con expresiones como "subactuación", "superactuación", etc. En su lugar desarrollará un lenguaje profesional más concreto y en su conversación apelará a términos más profesionales cual son Unidades, Objetivos, Atmósferas, Irradiación y Recepción, Imaginación, Cuerpo Imaginario, Centro Imaginario, Ritmos Interiores y Exteriores, Climax, Acentos, Ondas Rítmicas y Repeticiones, Composición de los Personajes, Gesticulación Psicológica, Conjunto, Cualidades, Sensaciones, etc., etc. Esta terminología concreta no sólo reemplazará a su vocabulario actual vago e inadecuado, sino que agudizará la habilidad del actor en cuanto a la percepción de impresiones teatrales, entrenará su entendimiento en la penetración de estas impresiones con mayor profundidad para conocer inmediatamente y con exactitud lo que es acertado o erróneo, el porqué, y por cuáles medios perfeccionar sus propias actuaciones y las de sus colegas. La crítica será entonces verdaderamente objetiva y constructiva; la simpatía o antipatia personal dejarán de ser partes decisivas al enjuiciar el arte histriónico, y los actores se sentirán más libres

para ayudar y ser ayudados en lugar de enorgullecerse simple y estúpidamente o vituperar por vicio.

El actor, en especial el de talento, no debe descuidar el hecho de que la técnica profesional sugerida facilitará y apresurará en todo momento su trabajo. Puede estar seguro de que el tiempo gastado en adquirirla, lo recuperará con un interés muy lucrativo al final. Cuando se me pregunta acerca de si el método puede acortarse, no puedo menos de advertir a quien interroga que lo único que puede hacerse es seguir todos los ejercicios prescritos diligente y pacientemente hasta que se conviertan en la segunda naturaleza del actor.

Un modo sencillo de halagar al desagrado o impaciencia que pueda haber dentro de usted es crear una visión basada en el método, una visión de usted mismo como si *ya* hubiera adquirido todas las técnicas, como si estuviera en posesión de cuantas nuevas habilidades le prometieron los ejercicios. Semejante visión dispondrá el trabajo dentro de usted por su propio acuerdo; le indicará, le inducirá, pero siempre que usted no se canse o diluya la visión al proyectarla sobre un futuro demasiado lejano. Si la ejercita con propiedad y la invoca, el método le imbuirá el sentimiento de haberlo conocido y practicado siempre, pero sin haberlo dominado tanto como ahora. La razón que usted tuviera para pensar que el objetivo se hallaba remoto y difícil de alcanzar, se desvanecerá. La visión sugerida le facilitará y acelerará la absorción de la técnica, que a su vez facilitará y apresurará su trabajo profesional.

Me gustaría citar todavía una razón válida más en favor de la aceptación del método.

En el proceso de adueñarse de todos sus principios mediante la práctica, no tardará usted en descubrir que tienden a que su intuición creadora trabaje con mayor libertad cada vez y llegue a crear un punto de vista más amplio para sus actividades. Esa es precisamente la razón de existencia del método,

no se trata de una fórmula matemática o mecánica llevada al papel para futuros experimentos, sino de un "catálogo" organizado y sistematizado acerca de las condiciones físicas y psicológicas requeridas por la propia *intuición creadora.* El principal propósito que guió mis investigaciones fue encontrar aquellas condiciones que mejor e invariablemente puedan atraer ese fugacísimo meteoro o fuego fatuo huidizo al que llamamos inspiración.

Además, en una época como la nuestra, en que el rumbo de la vida, las ideas y los deseos se hacen cada día mucho más materialistas y torpes, el énfasis desgraciadamente se halla en las conveniencias físicas y en la norma. En una época así, la humanidad se inclina a olvidar que para progresar culturalmente, la vida y en especial las artes, deben hallarse saturadas de fuerzas *intangibles* y cualidades; que lo que es tangible, visible y audible no es sino una pequeña parte de nuestra óptima existencia y tiene poca significación para la posteridad. Temerosos de que se nos escape el firme terreno que pisamos, siempre solemos exclamar, "¡Seamos prácticos!" Temiendo aventurarnos artísticamente, nos hundimos más profunda y rápidamente en esa tierra que nos soporta. Y después, lo echemos de ver o no, y quizás demasiado tarde, nos cansamos de ser "prácticos"; sufrimos derrumbes, corremos en busca de los psicoanalistas, buscamos panaceas mentales y estimulantes o periódicamente procuramos huir mediante algún excitante, sensaciones superficiales, cambiando velozmente de manías y diversiones y recurriendo incluso a las drogas. En pocas palabras, que pagamos a precio muy caro el habernos rehusado a reconocer la necesidad de equilibrar en forma sana lo práctico tangible con lo artístico intangible. Y el arte es una esfera que sufre más fácil y acusadamente cualquier falta de equilibrio. Nadie puede exhalar sin inhalar. Nadie puede ser verdaderamente "práctico" simplemente por adherirse al suelo y rehusarse a ser reforzado y elevado mediante esos intangibles "im-

prácticos" al parecer que son básicos al espíritu creador, que son una especie de "inhalación" psicológica.

Considerando nuestros principios de desarrollo artístico desde este punto de vista ¿no nos proveen de los medios necesarios para afirmarnos sobre el suelo y elevarnos más tarde yendo hacia algo más duradero? Fácilmente puede usted demostrárselo a sí mismo con unos pocos ejemplos. Apelemos, por ejemplo, al sentido del Conjunto. ¿Puede tocarse, verse u oirse? Y sin embargo es una de las *fuerzas intangibles* más fuertes a que puede apelarse para existir en el escenario tan concretamente como los cuerpos de los actores o sus movimientos visibles y sus voces audibles, tan realmente como las decoraciones y sus formas y colores. ¿Qué son Atmósfera, Irradiaciones, y todas las Leyes de Composición sino intangibles tangibles? ¿Qué es la sutil habilidad del actor para improvisar, para apreciar el *cómo* actuar, sino el *qué*? ¿En qué consiste el poder ultrasensible que genera conscientemente y usa mientras representa, y en el cual confía cuando lleva a cabo correctamente su Objetivo, o mediante el cual puede incorporarse su *presencia psicológica* en escena, esa valiosa e indisputable presencia que jamás puede ser tan forzosamente materializada por ningún medio tangible conocido?

Agregue algunos detalles más a su recapitulación. ¿En qué consiste el aura de la fantasía artística que rodea a un actor que, mientras estudia a su personaje, pasa por el período de imaginarlo antes de darle prematuramente forma y apariencia tangibles? ¿En qué consiste la superinducción que nos lleva a cualidades tales como la Facilidad, la Forma, la Belleza, o el sentido de la Integridad? ¿Qué se esconde bajo el divertido "juego" de los Centros y Cuerpos Imaginarios? ¿O tras la búsqueda de toda clase de contrastes con los cuales dar relieve y variedad a su papel y a la representación en general? ¿Qué es la Gesticulación Psicológica, este amigo, guía o, si se prefiere, ese "director invisible" que nunca abandona ni traiciona al actor, sino que le sigue y le inspira constantemente? ¿No *siente* el espec-

tador la existencia de estas cosas, aun cuando no sepa lo que son, si el actor logra darles el ser extrayéndoselas de sus adentros?

No hay un solo ejercicio en este método que no sirva dos propósitos simultáneamente: Colocar al actor con mayor firmeza sobre un terreno *práctico* y, al propio tiempo, darle un profundo equilibrio entre lo tangible y lo intangible, entre la exhalación y la inhalación, rescatándole por este medio de las banalidades y de la sofocación artística.

◆

A mi entender, la historia del teatro sólo registra la existencia de un solo método preparado para el actor, el creado por Constantin Stanislavsky (y, desgraciadamente, muy incomprendido y con frecuencia mal interpretado). Permitamos pues que este libro sea un esfuerzo más encaminado a un mejor teatro mediante la mejor actuación. Lo ofrezco como un intento, pero vehemente, sin embargo, que viene a colocar a disposición de mis colegas unas cuantas ideas sistemáticamente dispuestas y unas experiencias que servirán para ordenar e inspirar todo su trabajo profesional. "Organice y tome nota de cuantas ideas se le ocurran sobre el arte de representar", me dijo Stanislavsky en una ocasión. "Es deber suyo y el de todos aquellos que amen al teatro y se sientan devotamente interesados por su futuro". Me siento obligado a trasladar estas inspiradoras palabras a todos mis colegas, con la esperanza de que cuando menos algunos de entre ellos, humilde y valerosamente, formularán y organizarán sus ideas mientras se dedican a buscar principios objetivos y leyes que sirvan de impulso a nuestra técnica profesional.

12 EJEMPLOS PARA LA IMPROVISACION

Se incluyen en este capítulo diversos tipos de pequeños relatos, argumentos, situaciones e incidentes encaminados a probar lo que el actor o el director hayan captado de este método, así en sus diversos grados como al final de todos los estudios del mismo. Pueden ser utilizados con igual ventaja para los ejercicios de las Atmósferas, Objetivos, Caracterizaciones, Cualidades o cualquier otro de los componentes que anteriormente han sido descritos.

No todos ellos son originales, ni es preciso que lo sean; el grupo podrá seleccionar el material de cualquier libro y adaptarlo a sus necesidades específicas, o puede incluso inventar nuevas ideas para la improvisación. Desde luego no están destinados a representarse públicamente, salvo quizás como demostraciones de la eficacia del método o para ilustrar las diferencias progresivas en su aplicación a medida que el grupo vaya adelantando paso a paso.

La presentación o número de personajes en cada una de estas improvisaciones dependerá exactamente de cuantos compongan el grupo participante en el ejercicio.

Finalmente, en todas las improvisaciones deberá *evitarse el empleo de palabras innecesarias.*

1. LOS LADRONES

En una frontera desierta entre dos países existe una pequeña posada de poca importancia. Es invierno, y la noche es tempestuosa así como extremadamente fría.

La sala principal de la posada se halla sucia, desarreglada, apenas alumbrada y llena de humo; el suelo está regado de colillas de cigarro, y la mesa sin mantel se ve llena de restos de comida y bebida.

Diseminados por toda la sala y entregados a diversos pasatiempos hay varios hombres y mujeres de diversas edades. La actitud y vestimenta de la mayoría son tan desagradables y poco atractivas como todo cuanto les rodea. Algunos están tumbados con aire de fastidio, otros caminan a desgana; hay también quienes juegan a los naipes, y no faltan quienes se enzarzan en ligeras discusiones que ni siquiera se molestan en finalizar, así como algunos más disipan su enojo cantando o silbando en tono bajo.

Y, desde luego, se advierte enseguida que no tienen nada que hacer sino esperar algo. De vez en cuando, uno u otro echa una mirada subrepticia a la ventana o, mandando callar a los demás, abre ligeramente la puerta para escuchar.

La atmósfera de expectación va en aumento y se hace más honda a cada instante. Los personajes que acabamos de ver no son sino una banda de ladrones pertenecientes a un grupo internacional. Son especialistas en asaltar a los comerciantes ricos que transportan sus preciosas mercancías a través de la cercana frontera. Han sido advertidos de que esa noche un valioso cargamento pasará por allí y, a causa de la enorme tormenta y la gran distancia a que se halla el poblado más cercano, los comerciantes no dudarán en buscar refugio hasta la llegada del próximo día.

De repente, el jefe del grupo, cuyo aspecto es menos ominoso que el del resto, deja escapar un largo silbido característico. Todos se quedan inmóviles y escuchan atentamente mientras aquél se llega hasta la puerta para confirmar el ruido de una caravana que se aproxima.

Luego, a una señal suya, todos y todo cambia como por arte de magia: El suelo es barrido y la basura llevada a la chimenea; la mesa queda limpia y cubierta con un mantel; los

muebles son colocados en su sitio y la habitación queda arreglada; se encienden más luces y una de ellas es colocada, invitadora, en la ventana; se enciende un atractivo fuego. Los desaliñados individuos se ponen abrigos y otras vestimentas propias de los campesinos locales; las desgreñadas mujeres peinan sus cabellos, cubren sus hombros desnudos con preciosos chales. La más vieja de todas ellas toma asiento en un sillón de ruedas junto a la chimenea y se cubre las piernas con una manta afgana. Y, a manera de toque final, el jefe, que ahora se toca con gorra de visera y luce gafas oscuras, se coloca a la cabecera de la mesa con una gran Biblia familiar entre las manos.

No tardan en dejarse oir las voces de gente que se aproxima, y los tres tipos de la banda cuyo aspecto es menos impresionante son enviados afuera para que conduzcan a los viajeros al interior de la posada. Los demás, tranquilamente, se dedican con afán a las labores normales de preparar la cena familiar.

Ahora regresan ya los tres emisarios-ladrones precediendo al grupo de comerciantes que acarrean pesados fardos. Los viajeros llegan cubiertos de nieve y dan muestras de hallarse terriblemente helados. Las garbosas muchachas se adelantan para darles la bienvenida y ayudarles a desembarazarse de los abrigos y demás prendas, en tanto que los tres que salieron en su busca les ayudan asimismo colocando sus equipajes y fardos de mercancía.

A continuación, el anciano jefe da también la bienvenida a los comerciantes y les invita a sentarse a la mesa, diciéndoles que aunque aquella es una posada familiar humilde y a pesar de su esposa inválida, hay comida y vino en abundancia para que todos puedan compartirlo.

Los huéspedes apresúranse a tomar asiento junto a la mesa. Empiezan a surgir fuentes de comida y frascos de vino, y a la "inválida" que continúa en su sillón de ruedas junto al fuego, le llevan la cena en una bandeja. Pero antes de permitir que nadie lleve el alimento a los labios, el anfitrión abre con reve-

rencia la Biblia y da lectura a uno de sus párrafos de acción de gracias.

Inmediatamente, los viajeros se lanzan sobre las viandas, y las muchachas que les sirven les apremian a beber más y más vino, sin dejar de llenar de nuevo sus vasos aunque sólo se hallen mediados. Esta solicitud no pasa inadvertida a los comerciantes. Es evidente que el vino servido a los demás no es escanciado de las mismas botellas, y a juzgar por el rápido efecto que hace en los huéspedes se deduce que el vino contiene alguna droga.

Lenta, casi imperceptiblemente, la atmósfera cambia del respeto, el calor, la amistad y el buen acogimiento hasta convertirse en una satisfacción jovial, luego en alegría, y más tarde en abandono. En este momento vemos a los huéspedes muy embriagados y juguetones y a los miembros de la banda animándoles a que prosigan sus desvergonzados atrevimientos. Las muchachas, habiéndose dedicado cada una de ellas al hombre que más susceptible parecía a sus encantos, bromean y flirtean con ellos, y gradualmente los bandidos van retirándose a un segundo término o permanecen pasivos e indiferentes. Pero uno de ellos saca un acordeón y comienza a lanzar al aire alegres sones.

En poquísimo tiempo se da comienzo al baile y a los cantos. Las jóvenes no cesan de jalear a los músicos para que toquen algo más rápido y sus parejas para que muestren mayor alegría. La táctica, no cabe duda, va encaminada a entontecer y agotar a los comerciantes, lo cual se consigue ya que bien pronto la atmósfera adquiere aspecto de orgía báquica y salvaje. Cuando los hombres parecen hallarse fatigados, las muchachas les lanzan lujuriosas cuchufletas, los incitan con gestos amorosos y los enardecen con vino y más vino, que aquéllos tratan de beber, pero que arrojan al suelo en su borrachera. De acuerdo con el plan, los huéspedes, uno tras otro, se van a dormir o quedan tirados insensibles por la habitación. La música baja de tono hasta convertirse en un *pianissimo*.

Tan pronto como todos los comerciantes muestran su desfallecimiento, el jefe vuelve a dejar oir su silbido característico. Inmediatamente todos los miembros de la banda entran de nuevo en acción, incluyendo al jefe y a la mujer "inválida" que permanecía al lado de la chimenea. En esta ocasión todos dan pruebas de furtividad en sus movimientos y arte sorprendente al registrar los bolsillos de los comerciantes para extraerles sus carteras, relojes y joyas, o remover los equipajes y los fardos para vaciarlos de cuanto más valioso contienen. El botín se lo van pasando al jefe que lo mete en un saco y es ya considerable.

De repente se oye otro silbido, distinto a los que le precedieron. Este tiene el tono agudo y la autoridad de una orden policíaca. La banda de ladrones queda estupefacta. Instantáneamente, los comerciantes, cual si fuera un milagro, vuelven a la vida y cada uno de ellos, como si todo lo tuvieran previsto, se lanza sobre el ladrón que tiene más cerca. Sobreviene una terrible pelea, con sillas que caen destrozadas y botellas y platos que cruzan volando la sala... Los ladrones quedan finalmente sometidos y con las manos esposadas en tanto que sus mujeres dan señales de sometimiento.

El comerciante de menor estatura sale a la puerta y hace sonar su silbato de policía en la negrura de la noche. Como respuesta, a distancia, se escucha el ruido de un motor que va aproximándose a la posada. El comerciante-detective se vuelve entonces a los bandidos y les anuncia que quedan detenidos; da orden de que los conduzcan afuera.

El vehículo se detiene a la puerta y sigue escuchándose el ronroneo del motor. Entretanto, los comerciantes-policías vuelven a ponerse sus abrigos y recogen los equipajes. El detective bajito es el último en abandonar la sala llevándose consigo ostentosamente el saco que contiene el botín y que se hallaba encima de la mesa adonde lo arrojó el jefe de los ladrones.

Después de una pausa, se oye acelerar el motor del vehículo, enseguida ruge al ponerse en marcha y poco a poco se va

perdiendo que todo queda en silencio. Sólo el escenario desierto y en desorden es la atmósfera silente del pequeño drama que allí acaba de tener lugar. Queda así durante unos pocos segundos, hasta que la quietud es quebrada por el telón que cae.

2. LA SALA DE OPERACIONES

La escena tiene lugar en un hospital y son las tres de la mañana.

La noche anterior, un distinguido estadista extranjero que visita el país tuvo un accidente de automóvil al regresar de un importante banquete celebrado en su honor.

Lo que al principio se creyó ser una herida de poca importancia en la cabeza, resulta ahora una grave fractura de cráneo, al avanzar la noche. Los ayudantes del diplomático, así como los funcionarios del Gobierno a quienes ha venido a visitar, se hallan visiblemente consternados. Mañana las noticias conmoverán al mundo entero. La ciudadanía de las dos naciones propagará su alarma. Por esa razón el cirujano más hábil del país en operaciones del cerebro ha sido sacado de la cama y el estadista es conducido rápidamente al hospital.

La improvisación da comienzo en una sala de operaciones que se halla a oscuras. Una enfermera-aprendiza entra y enciende las luces. El director del hospital entra tras ella seguido por varias enfermeras a las que ordena preparar la sala para que tenga lugar aquella operación de urgencia. Entran en rápida sucesión el encargado de los diagnósticos, el especialista en Rayos X y el anestesista. Todos inician su trabajo con semblante preocupado y premura profesional.

La atmósfera es de gran expectación y responsabilidad extraordinaria. La reputación del hospital y el futuro destino de las dos naciones depende del éxito de la operación.

No tarda en hacer acto de presencia también el gran cirujano del cerebro. Examina atentamente el diagnóstico, las pe-

lículas de Rayos X, el equipo y el personal, dando las últimas instrucciones. Enseguida las enfermeras le ayudan, así como a los demás médicos, a secarse las manos y a vestirse el atuendo quirúrgico.

Cuando todo está ya dispuesto, traen al paciente y le colocan sobre la cama operatoria. Es anestesiado y se le hacen trasfusiones de sangre.

La operación da comienzo en esa atmósfera de tensión. El célebre cirujano y sus dos ayudantes manipulan en la cabeza del herido. La mayor parte de sus actos dan la impresión de pantomima. El instrumental y demás adminículos pasan de unos a otros a una señal de las manos.

Pero durante la operación se produce una crisis. El anestesista advierte que el pulso del paciente va disminuyendo peligrosamente y que su respiración se va haciendo más laboriosa y espasmódica. Las indicaciones y reacciones muestran que el hombre se está "yendo" por momentos. Es un instante de enorme tensión.

Así pues el cirujano que lleva la voz cantante no tiene otro remedio sino tomar una decisión drástica, inyectar una droga nueva que quizás el paciente no pueda resistir en su actual condición, o que vendrá a prolongar su vida hasta tanto la cirujía haya realizado su obra y queden restauradas las funciones normales. Hay que correr un riesgo con el cincuenta por ciento de probabilidades tanto en favor como en contra. El cirujano ordena la inyección de la nueva droga.

Prosigue la operación. Un momento después, el anestesista, en quien ahora se halla centrada la operación, informa que las pulsaciones van siendo más fuertes y mejor la respiración. El paciente está recuperándose y se mantiene firme. La tensión disminuye un poco.

Finalmente la operación queda terminada y ¡con éxito!

El paciente es sacado del quirófano. Los ayudantes y enfermeras felicitan al célebre cirujano por su habilidad y atrevimiento. La atmósfera es de gran satisfacción y las enfermeras

ayudan a los médicos a despojarse de guantes, batas, etc., y a lavarse las manos.

En el momento que algunos se disponen a salir, se detienen para repetir sus felicitaciones al gran hombre y despedirse de los que se quedan. Entretanto, las enfermeras van arreglando la sala, y salen una tras otra a medida que terminan su labor.

Se han ido todos menos el cirujano y la enfermera-aprendiza. La mujer le ayuda a ponerse el abrigo y le acompaña hasta la puerta. El echa una mirada final por toda aquella habitación en la que acaba de tener lugar un gran acontecimiento histórico. Su satisfacción es bien visible. La joven enfermera apaga las luces y cae el telón, lo mismo que se levantó, sobre la sala de operaciones a oscuras.

3. TRIANGULO EN EL CIRCO

Los personajes son miembros de un renombrado circo internacional. Su actuación es verdaderamente importante, y son personas tan conscientes, han convivido tan amigablemente por muchos años que virtualmente constituyen una gran familia que comparte la fama y la fortuna de la empresa.

La escena tiene lugar en las pequeñas tiendas de campaña que sirven de vestidores, situadas detrás de la grande donde se halla el público. Es el momento del intermedio, y los artistas descansan o se preparan para la segunda parte del programa que no tardará en tener lugar. Frente a una de las tiendas se encuentran el Payaso y su esposa, que es la Caballista; él la está ayudando a vestirse. En un banquillo cercano está sentado, fumando, el Jefe de Pista, y junto a él, el hermoso Trapecista se ata las cintas de los zapatos y prueba con una varilla si resistirán la parte culminante de su actuación. En otra tienda, acróbatas masculinos y femeninos se ejercitan. Por todo alrededor, en otras tiendas semejantes, tienen lugar escenas parecidas de

la vida del circo. No hay animales ni domadores; éstos se encuentran en otro lugar del campamento.

El jocoso, dirigiéndose principalmente al Jefe de Pista, tradicional pesimista, comenta lo bien que marchan las representaciones y el público cada vez más numeroso que tienen en esta ciudad. La atmósfera es de satisfacción, respeto mutuo y tolerancia, cosa común entre familias que llevan tiempo muy unidas por causa de negocios florecientes.

Cuando ha transcurrido ya algún tiempo, el Jefe de Pista consulta su reloj y anuncia que ya es hora de comenzar la segunda parte del programa. Sale; no tarda en dejarse oir su toque de silbato allá en el circo y la banda lanza al aire los sones de una alegre marcha. Acto seguido, al escuchar su llamada respectiva, algunos actores se apresuran a correr para desempeñar su número, regresando transcurrido un intervalo apropiado. Todo sucede con la actividad rutinaria.

El Payaso, la Caballista y el Trapecista continúan en el mismo sitio aguardando probablemente que llegue su turno. El último parece tener dificultades con sus zapatos, pues los desata, vuelve a atárselos y los prueba impaciente a medida que se acerca el momento de su actuación; todavía sigue arreglándoselos cuando se oye anunciar allá en la pista y su impaciencia sube de punto; apenas termina de prepararse cuando el nervioso Jefe de Pista acude ordenándole que salga. El Jefe hace indicaciones para que principie la música que marca la entrada del Trapecista y éste le sigue a la pista.

Entre bastidores las escenas prosiguen a medida que van teniendo lugar las diversas actuaciones artísticas. El Payaso y la Caballista siguen ayudando a sus otros compañeros cuando éstos lo necesitan.

Inesperadamente se oyen unos gritos seguidos de un rugido ensordecedor, terrible, del público. Todos se sobrecogen. Ese atronar de voces sólo puede significar una cosa, un accidente, el espantoso terror que domina a toda la gente de circo. Enseguida, como atraídos por el gran silencio que acaba de

producirse, los artistas van acercándose a la entrada de la pista, amontonándose para echar una mirada y saber en qué ha consistido la tragedia. Enseguida el grupo de artistas se abre formando una calle por la que el Jefe de Pista y un par de acróbatas cruzan llevando el cuerpo exánime del Trapecista que colocan cercano a la tienda de campaña que le sirve de vivienda.

En este momento tiene lugar algo verdaderamente sorprendente. Con un grito de angustia, la Caballista se desprende del grupo de artistas para lanzarse sobre lo que parece ser el cadáver del Trapecista, sollozante y gimiente, sosteniendo su cabeza entre las manos para besar aquel rostro pálido de moribundo.

Todo comentario es inútil. Al principio, los artistas se sienten molestos ante la incontrolable revelación del amor de aquella mujer por el herido, inmediatamente después les invade cierto sentido de embarazo respecto al Payaso, su marido. Jamás una infamia semejante vino a enturbiar antes la vida familiar de las gentes del circo. El Payaso se siente igualmente aturdido por lo que acaba de hacer su esposa, y queda sin poder articular una sola palabra por el estupor que le ha producido el descubrimiento de aquel amor ilícito.

Por algunos momentos los artistas permanecen inmóviles y molestos mirando al Payaso con fijeza patética, cambiando miradas unos con otros, para confirmar las reacciones propias. Tan sólo el Jefe de Pista ha sabido conservar la suficiente serenidad y les ordena dedicarse cada uno a lo suyo para que el espectáculo pueda continuar. Ha sido llamado el médico, les dice, y enseguida vendrá a visitar a la víctima.

Los artistas se dispersan y reanudan sus faenas como hasta aquel instante, tratando cortésmente de ignorar la penosa escena de la desvergonzada mujer y su amante, y también al Payaso que, inmóvil y estupefacto, no aparta su vista de los que le traicionaban.

Llega el médico apresurado y, apartando al hombre inconsciente que todavía la mujer retiene entre sus brazos, em-

pieza a auscultarle. Acto seguido, como obedeciendo a una súbita decisión, el Jefe de Pista ordena salir al Payaso para que lleve a cabo su número en la pista y hacer que el público suelte la carcajada y todo vuelve a la normalidad. Conduce a éste hacia la pista y no tarda en oírsele anunciar su actuación.

Mientras el Payaso está actuando, el médico sigue su trabajo con el paciente. Su examen le lleva a la conclusión de que no sufre heridas graves y se limita a administrarle algunas medicinas para hacerle revivir. Bien pronto comienza a moverse, y el Trapecista vuelve poco a poco a la vida en tanto que la Caballista hace lo posible por recobrar su compostura anterior.

Es el momento en que el Payaso regresa de la pista, el médico ha hecho incorporar al Trapecista, dándole seguridades de que no ha sufrido grave daño y felicitándole por su suerte verdaderamente milagrosa. Después se va, dejando al trío compuesto por el Payaso engañado y los amantes descubiertos.

Las idas y venidas de los demás artistas se llevan a cabo ahora a cierta distancia. Pasan por el fondo del escenario apresuradamente, y aquellos cuyo trabajo no es requerido en la pista, se retiran a las tiendas que les sirven de vivienda, bajando la cortina que hace las veces de puerta. El Trapecista, ignorante de cuanto se ha descubierto mientras yacía inconsciente, se halla intrigado por su actitud extraña y fría, por sus deliberados esfuerzos para evitar cambiar con él la palabra después de su caída que estuvo a punto de costarle la vida, y por toda aquella atmósfera tan incomprensible. Algo que tampoco acierta a comprender es la actitud de la Caballista y las miradas tensas y fijas del Payaso.

Todavía no cae el telón, por lo menos en tanto que el grupo de actores no consiga dar a esta improvisación un final satisfactorio. ¿Cómo puede terminar, cómo debe terminar sin que resulte banal o indebidamente melodramático?

4. TARDE DOMINICAL

La escena se desarrolla en el hogar de una familia de la baja burguesía en una ciudad provinciana cualquiera del sur de Francia. La familia es uno de esos clanes prolíficos con numerosas tías, tíos, primos y demás parentela.

Se trata de una de esas tardes dominicales pesadas porque la temperatura es tremendamente calurosa. Todos se sienten amodorrados, procurando sentirse lo menos incómodos posible enfundados en sus almidonados atuendos de domingo.

Los hombres se sentirían más a gusto hallándose fuera, a la sombra de algún árbol, o contando chistes en la frescura de la bodega, si no fuera por las mujeres; y éstas habrían corrido a sus alcobas a ponerse en *deshabillé* si no fuera porque no habían podido dejar de invitar a *Monsieur* Pichaud, el viejo boticario de la localidad, que ese día iba a hacerles su periódica visita, lo cual, sabían todos, que iba a resultarles interminablemente fastidioso.

Oyen crujir la puerta, y uno de ellos comenta que *Monsieur* Pichaud llega demasiado temprano. Es posible que también se vaya pronto, exclama otro, esperanzado.

Pero en vez de *Monsieur* Pichaud es *Monsieur* Labatte el que llega. La sorpresa de la familia es doble al enterarse de que la visita de éste no obedece a razones puramente sociales. El recién llegado, que es además de buen amigo un excelente abogado, trae consigo su portafolio.

Sin embargo, este *Monsieur* Labatte es un tipo perspicaz. Y trascurre algún tiempo antes de que les revele el objeto de su misión; en lugar de indicárselo inmediatamente, les intriga dejándoles especular acerca de cual será la importante razón que le ha impelido a importunarles en este día de fiesta, sobre todo haciendo tantísimo calor. Les atormenta recordándoles cuan buen amigo de la familia ha sido durante tanto tiempo, y,

de vez en cuando, deja escapar que está a punto de convertirse en su mayor benefactor.

Ardiendo en curiosidad, la familia le adula y engatusa a fin de sonsacarle. Cual si fuese el propio Tántalo, haciéndoles sufrir, el abogado va aproximándose al gran momento de su revelación.

¿Recuerdan ellos la oveja negra de la familia, al llamado Pierre Louis, su primo soltero, el que les abandonó en dos ocasiones y de quien no querían saber nada?

Se producen diversas reacciones entre los reunidos: Unos fruncen el ceño, otros se echan hacia atrás, hay también quien se muestra turbado, alguno más pone mal gesto y no falta quien arrugue la nariz desdeñosamente; todos indican que se sienten terriblemente decepcionados.

Monsieur Labatte les suplica sean caritativos, pues uno debe dar muestras de piedad hacia los muertos si no con los vivos, especialmente cuando aquel primo soltero enmendó sus errores con su testamento. No había vuelto la espalda a sus familiares para dejar toda su fortuna de casi un millón de francos ¿a quién? ¡*Ah, mais oui*! ¡Por supuesto! A nadie sino a su propia familia a la que *Monsieur* Labatte acude ahora a comunicárselo.

Se produce un silencio de estupor; en seguida algunos suspiros y palabras de apremio para que lo diga todo. A continuación todos ellos se muestran más cuidadosos en la contención de su alegría, y, por causa de las circunstancias, tratan incluso de aparecer como apenados y dignos miembros de la familia.

Pero el esfuerzo llega a ser excesivo para ellos. Gradualmente, incapaces de disfrazar sus verdaderos sentimientos durante mucho tiempo, dan rienda suelta a lo que piensan. No tardan en caer las máscaras por entero; sienten ganas de celebrar el acontecimiento y están inflamados de alegría. Para conmemorar la ocasión, el cabeza de familia saca de la bodega una viejísima botella de *cognac*, que estuviera guardando para algún feliz y especial suceso, y las mujeres se apresuran a poner sobre la mesa dulces y vasos.

Inmediatamente, tan pronto se saca el tapón, óyese un suave y metódico golpe de nudillos en la puerta. ¡*Mon Dieu*! debe ser *Monsieur* Pichaud, el viejo boticario. ¡Se habían olvidado de él por completo! ¡Ahora seguramente se quedará con ellos mucho tiempo, y habla que habla, no sabrán cómo quitárselo de encima!

Instantáneamente el cabeza de familia acude a la puerta y se apoya contra ella mientras indica a los demás, por gestos, lo que han de hacer. Con apresuramiento de conspiradores quitan de la vista la botella, hacen lo mismo con los dulces y los vasos. Todo desaparece de la habitación, los documentos vuelven al portafolio y éste es escondido debajo del sofá. Después, cuando todo ha readquirido el aspecto de una pacífica tarde dominical, la llamada de *Monsieur* Pichaud obtiene respuesta y es invitado a entrar.

Luego del superficial intercambio de saludos, no aciertan qué decirle al anciano fabricante de píldoras y ungüentos, y es él quien se encarga de mantener viva la conversación. Se anima despotricando contra los médicos modernos porque se burlan de la noble profesión farmacéutica; se queja de los dolores y achaques que padece y les rinde cuentas de los últimos chismes que corren por el pueblo. Prácticamente es un monólogo y sus oyentes se sienten mortalmente torturados y desesperadamente ansiosos de volver a su celebración. El interés por quitarse de encima al viejo tacaño se halla escrito en todas las caras. Al cabo de un rato algunos empiezan a dar cabezadas, otros inician conversaciones aparte, y un par de mujeres cuchicheando irrespetuosamente salen de la habitación.

Por fin, *Monsieur* Pichaud hace notar que no es tan viejo como para no haber advertido algo extraño en sus respectivas actitudes y que algo están tratando de ocultarle. Como quiera que nadie hace esfuerzo alguno por retenerle, asegurándole lo contrario, bien pronto encuentra una excusa para despedirse.

Cuando *Monsieur* Pichaud sale, se mantienen silenciosos

sólo hasta oir el golpe de la puerta cuando se cierra. Enseguida estalla su alegría otra vez. Reaparecen los dulces y los vasos, surge la botella de *cognac* acompañada de algunas otras más. Beben unos a la salud de los otros, sin faltar los brindis por la enfermedad que se llevó al primo Pierre Louis a un mundo mejor; beben a la salud de los muchos francos que les esperan, y *Monsieur* Labatte bebe pensando en la tarifa que les va a cobrar. Beben a una sugerencia de parte de cualquiera y prosigue aquella orgía de gozo incontenible.

A punto de caer el telón, deciden salir inmediatamente hacia París y empezar a gastar una parte del dinero antes de que a alguien se le vaya a ocurrir presentar alguna reclamación.

5. TRAGEDIA EN EL MAR

Durante dos días la tormenta se ha abatido con furiosa violencia sobre el mar. Se desconoce el destino que haya podido caberles a los cuatro barcos pesqueros que salieron una semana atrás para llevar a cabo la pesca de la temporada y que ya debieran hallarse de regreso.

En la playa de la vieja aldea de pescadores se agrupan las familias de los desaparecidos y todos los demás habitantes, esperando ansiosamente que se produzca la calma, oteando todos el lejano horizonte con la esperanza de ver aparecer las embarcaciones eclipsadas tanto tiempo y los hombres perdidos.

La atmósfera es de temor y esperanza, mezclados con la desesperación y una estoica paciencia nacidas de una larga tradición.

En determinado momento alguien cree ver un objeto distante, puede ser un barco, dos quizás, luchando contra la tormenta en la enfurecida inmensidad del mar. Los telescopios de mayor alcance revelan que sólo se trata de un barco y que su mástil roto produce la impresión de ir acompañado de otra embarcación.

De cuál barco pueda tratarse es cosa imposible de fijar inmediatamente, pero a medida que aquél se hunde y cabecea dejándose ver mejor, puede observarse que su cubierta se halla repleta de pescadores. Ello sólo puede significar una cosa para quienes están en la orilla, que los restantes barcos se han ido a pique y que algunos de los tripulantes han logrado ser rescatados.

Pero ¿cuáles son los barcos perdidos y quiénes de entre sus tripulantes? La interrogante es enloquecedora y algunos valientes se lanzan al mar en barcos salvavidas para prestar ayuda a los que llegan.

A medida que cada uno de los barcos salvavidas desembarca en la playa su cargamento de pescadores salvados, se hace más y más patente cuáles son las familias que han perdido a sus miembros y cuáles vuelven a tener consigo a sus seres queridos. Por ejemplo, una niñita cree reconocer a su padre y corre a darle un abrazo, sólo para regresar temblorosa al ver que se trata de alguien que no es quien ella pensaba.

Se percibe asimismo la existencia de barreras y diferencias psicológicas en la reacción de ambos grupos. Los afortunados no pueden expresar por entero toda su felicidad como desearían hacerlo, frente al dolor de los otros, y los desdichados tampoco pueden mostrarse tan inhumanos que menosprecien o ignoren la satisfacción de quienes fueron más afortunados, incluso sin dejar de considerar la propia tragedia.

¿Qué sucede después? ¿Deben los desgraciados apartarse de los demás y formar grupos separados, o qué? ¿Cómo *deben* reaccionar ante una situación semejante?

6. EL CONFLICTO

En la vasta región agrícola donde viene trabajando, es el Doctor Starke el único médico que hay en doscientas millas a la redonda.

Pero el buen doctor hace días que está imposibilitado de hacer sus visitas habituales y reza para que nada le obligue a separarse de su casa convertida ahora en hospital. En estos momentos, su hijita, su hijita única, yace muy enferma con una grave infección.

El, su esposa y una enfermera se han estado turnando para hacer todo cuanto la ciencia médica y la habilidad humana sean capaces, en un esfuerzo por salvar aquella vida. Ya, por fin, se halla en las últimas fases de la crisis que ha estado padeciendo. Su vida está en la balanza; cualquier momento de negligencia pudiera resultar fatal. Y aunque él se encuentra más agotado que las mujeres, insiste en ser quien se quede a su cuidado para que no haya posibilidad de error.

Entonces es cuando sucede aquello que el doctor quería evitar con sus plegarias. El señor Blohm, el vecino de la granja cercana, acude en solicitud de que vaya a atender un caso de urgencia. ¡La señora Blohm ha sufrido un ataque al corazón!

La esposa del médico no quiere dejarle salir; éste explica la razón por la cual no puede ir inmediatamente. Un hondo conflicto psicológico predomina: Si el doctor abandona a la niña... y si se rehusa a asistir a la enferma del corazón... Ambos hombres se comprenden perfectamente.

Pero ¿cómo resolverán esta situación los actores sin que aparezcan señales de brusquedad, de enfurecimiento, de odio?

7. EL DEBUT DE UN DIRECTOR

Julián Wells es un director de escena muy joven, terriblemente sincero y no maleado todavía. Su entusiasmo y una pasión ilimitada para con su trabajo le han conquistado éxitos rápidos... y Hollywood le ha hecho ascender velozmente en su carrera.

Por eso le encontramos en un *set* del estudio, ensayando la

primera escena de importancia en su primera película. Su energía es contagiosa; anima incluso a los actores de más ínfima categoría y todos lo consideran como el director "ideal". El *set* es un pequeño remanso de amabilidades, armonía y *élan vital.*

El entusiasmo del grupo aumenta a medida que va ensayando y cuando pasa la escena por última vez, la ejecuta tan perfectamente que todos se sienten maravillosamente felices.

El ambiente de inspiración artística prevalece todavía cuando dan principio las preparaciones para comenzar a *rodar;* parece como si fluyera de la joven e inteligente cabeza embargándolos a todos. Se *rueda* la escena. Se realiza tan maravillosamente, está tan completa en todos sus detalles, que sólo es necesaria una "toma".

Al grito de "¡Corten!" hay un instante de tensión, de asombro contenido, luego, todo el mundo estalla en expresiones de alegría, las actrices le echan los brazos al cuello, y sueltan una felicitación tras la otra. Jamás, en su opinión, había sido nada tan brillantemente inmortalizado por las cámaras cinematográficas como ahora. Y a manera de puntuación a oportunidad tan magnífica, un estallido de aplausos se produce allá en la oscuridad donde tiene lugar la *toma* de sonidos.

Todos se vuelven hacia quienes aplaudieron, para ver al productor, un tipo rastrero que surge de las sombras, desde las cuales, en silencio, había estado observando los acontecimientos. Todo era excelente, soberbio... y bueno también... aseguraba el productor, asintiendo con la cabeza. Pero...

Acto seguido el hombre empieza a hacer sugerencias... "sólo sugerencias, usted me comprende"... para mejorar esto y aquello otro. La cabeza del hombrecillo se mueve como si estuviera de total acuerdo.

Gradualmente cambia la atmósfera y el comportamiento de todos. A medida que el productor hace trizas toda la estructura de la escena, los ánimos del director, de los actores principales y de los comparsas van hundiéndose más y más.

En desacuerdo con las "sugerencias", humillado ante la

compañía, el director comienza a defenderse y también a los demás, enfureciéndose por minutos. Los actores, molestos, desaparecen lentamente del *set*, conociendo perfectamente la inutilidad de la postura adoptada por su director y lo que resultará al final. Todos los demás van retrocediendo y acaban por desvanecerse.

A solas con el director y con la propia bajeza moral, el productor presenta su *ultimátum:* O bien el director desecha aquella escena, haciéndola según su voluntad, o bien se encargará de ella otro director.

Al término de esta improvisación, el joven director, solo, con el alma destrozada en este su bautismo de fuego en Hollywood, sostiene su cabeza entre las manos, meditando acerca de las mismas cosas que muchos jóvenes directores meditaron antes que él, de igual modo y por idénticas razones.

8. ¡DEJAD DE REIR!

Tortolino es un viejo y famoso payaso. Su hija, ya mayorcita, cree que no hay nadie más gracioso. Lo propio le ocurre a Sasso, su protegido, un muchacho de talento a quien el payaso ha entrenado con objeto de que siga sus pasos. Con este lazo que los une, Sasso y la joven se enamoran y acaban casándose. Esa es la razón de que el viejo payaso reflexione sobre su actuación al objeto de formar pareja con su yerno.

Pero el caso es que Sasso ha adquirido tal superioridad que en todas las actuaciones demuestra ser mejor que Tortolino. No trascurrirá mucho tiempo sin que el más joven se convierta en astro refulgente del acto y el anciano payaso descienda y descienda hasta perder aquella categoría suya.

El viejo quisiera sentirse feliz, pero no puede porque le duele terriblemente lo que ocurre. Se halla orgulloso de su creación, complacido por la felicidad de la joven pareja y sin

embargo le apena la pérdida de su prestigio y quiere guardarla en silencio.

Esta noche, como de costumbre después de la representación, los tres se disponen a cenar juntos. Los recién casados se muestran gozosísimos por su matrimonio y el éxito que indudablemente les aguarda, pero se ven obligados a reprimir su alegría debido a que el viejo payaso siente muy hondo su declinación. Hay algo peor todavía, esa noche la muchacha ha descubierto que su padre bebe cuando está solo, cosa que nunca había hecho antes. Conversan durante el trascurso de la cena, arreglándoselas para sortear la situación sin aludir a lo que está sucediendo.

La atmósfera es francamente embarazosa. Procuran evitar alusiones, pero es difícil una conversación en la que no se refleje la triste situación del anciano. ¿Qué decir? Todo lo que dice cualquiera de ellos suena a falso. ¿Qué puede hacerse? No parece haber solución. La felicidad que todos habían estado aguardando se ha trocado en amargura.

Durante la cena, el viejo payaso se excusa varias veces para levantarse de la mesa. Su hija observa que se tambalea y vacila en decírselo a Sasso por no añadir leña al fuego. El viejo payaso aparece más borracho cada vez que regresa a la mesa, y empieza a mirar y a reaccionar en forma sospechosa frente al silencio de los otros y ante sus miradas extrañas y todo cuanto hacen. Vuelve a excusarse de nuevo y acaba dándoles las buenas noches.

Cuando Tortolino se pone de pie, está borracho por primera vez en su vida, y los entristecidos jóvenes saben que no será esa la última vez. Cuando el payaso llega a la puerta, se vuelve a ellos y, con toda la agonía de sus recónditos sentimientos y de sus frustraciones, grita: "¡Dejad de reir!".

9. EL PROFESOR

Con objeto de ganarse un poco de dinero, cierto estudiante de escasos recursos está dando clases de matemáticas a una jovencita acomodada, con la cara llena de pecas. Para el padre de la chica, ésta es una atrevida; para el profesor no es otra cosa que un diablillo, una rapazuela.

Las lecciones han marchado tolerablemente bien hasta que el profesor pone a su alumna un problema que ella no puede resolver.

Por venganza, la chiquilla le obliga a ser él mismo quien lo resuelva. ¡Pero tampoco es capaz de hacerlo! Vacila y tartamudea, renueva sus explicaciones, pero no puede hallar la respuesta correcta. La alumna encuentra un placer sádico en su confusión; le trata igual que si fuera una compañera de juegos.

Por si algo le faltase al malestar del Profesor, el papá, es decir, quien paga, entra en ese instante para tomar asiento y observar los adelantos de su hija. El apurado maestro trata de plantear un nuevo problema, pero la chicuela le hace volver al que quedó sin resolver. Hace un intento más, diversos intentos, pero sin conseguir la solución. Es el momento en que el padre, dándose cuenta de que el profesor se halla en un brete, les indica a los dos el modo de resolverlo.

Ahora, el estudiante se siente dolorosamente embarazado y sólo espera que le digan que sus servicios han terminado. Pero el papá se revela como un alma buena, y refiriéndose al incidente, les explica que también él fracasó con ese mismo problema siendo joven, y, a modo de consolación, invita al joven para que les acompañe a comer.

Acepta el Profesor, y el padre les deja para que reanuden la lección. Pero al comenzar de nuevo, la rapazuela muestra un brillo de triunfo en sus ojos, y por sus ironías es patente que

de ahora en adelante será ella quien domine la situación, como siempre lo ha hecho en todo.

10. ¡ATRAPADOS!

Un grupo de turistas es conducido a las galerías de una famosa mina de cobre situada en Montana, quinientos metros por debajo de la superficie terrestre. Forman un conjunto heterogéneo, un conglomerado de tipos y caracteres que raramente habrían podido hallarse juntos en cualquier otra circunstancia.

Aparte del guía, el grupo incluye (entre otros) a un corredor de valores públicos y a un ladrón que está esperando el momento de poderle timar, la esposa del financiero, dos profesoras, una prostituta, una pareja de recién casados, un asesino y un detective que va siguiéndole la pista, un alcohólico incurable, y una muchacha que sabe que sus días están contados debido a una fatal enfermedad y está disfrutando la que, probablemente, sea última vacación de su vida.

El montacargas acaba de bajarlos y de retirarse, dejando que los turistas se habitúen a la luz escasa y a la atmósfera cavernosa. En ese momento, apenas el guía acaba de darles instrucciones acerca del modo como habrán de manejar sus lámparas, disponiéndose a conducirles mina adentro, es cuando se produce el ensordecedor rugido de una explosión tremebunda. El grupo cae a tierra por la sacudida. Toneladas y más toneladas de roca y sucios desperdicios caen por el hueco del montacargas y se acumulan sobre la bocamina. ¡Los turistas se hallan completamente atrapados!

Cuando se rehacen del choque que acaban de experimentar, sufren otro al darse cuenta de que se encuentran encerrados. Sus sentimientos ocultos van saliendo a luz en esos minutos de pánico. La joven recién casada grita aterrorizada; el financiero exige que el guía *haga* algo; su esposa se desmaya y la

prostituta intenta hacerla volver en sí; el asesino y el detective se lanzan desesperadamente a las piedras e intentan abrir una salida; el alcohólico echa mano a su botella para ingerir un líquido que bien necesita ahora, pero la encuentra deshecha en su bolsillo, y cosas semejantes les suceden a los demás personajes.

En pocas palabras, estas primeras reacciones al verse enterrados en vida, hacen patente el egoísmo de cada uno. Luego, conforme van observando por los acontecimientos que tienen lugar lo lejos que se hallan de todo posible contacto con sus posibles rescatadores, a medida que aumentan la sed y el hambre, cuando las baterías de las lámparas comienzan a debilitarse dando menos luz, al comprender que les va faltando el oxígeno debido a los gases deletéreos subterráneos, es cuando el egoísmo se convierte en odio que se manifiesta en todos los hechos y en todas las palabras.

Condenados a perecer, luchan contra la muerte como animales salvajes, culpándose mutuamente por lo acaecido, esquivando la responsabilidad por su estado, acusándose unos a otros por su falta de habilidad para salir de allí. Los que sienten deseos de venganza la ejecutan ahora, los que son cobardes lo demuestran, y quienes son compasivos y pacientes persisten en su actitud.

Más tarde se produce ese hondo sentido de afecto que tiene lugar en todos cuando la inminencia de la muerte es clara y terminante. Ese instante surge también en estas víctimas, al comprender que ya no hay esperanza y que hacen frente a lo inevitable que habrán de morir juntos y han de aceptar las cosas tal como son.

A partir de ese momento todo sufre una transformación, desaparece todo aquel lodazal de las fragilidades y abominaciones humanas. Con diversos actos, gestos y sacrificios revelan cuanto en ellos hay de más verdad, de mejor calidad, todo lo que es básicamente bueno y sincero, sin egoísmos.

Lo que esos personajes hacen, o como hacen patente que

están convirtiendo esos últimos instantes de su vida en una Utopía, es la improvisación que corresponde al grupo de actores, como lo fueron las primeras oportunidades de este ejercicio en cuanto al desarrollo de los incidentes. Pero la impresión resultante deberá ser tan convincente que justifique los rasgos más salientes en cada uno de ellos, y conseguir el efecto de que jamás se ha visto tal paz y armonía entre los humanos, como se ve en ese instante. Es más, sabiendo que todo va a terminar, que los personajes volverán a adquirir su primitiva condición si llegan a ser rescatados, ¡reza para que esto no suceda!

Si por fin *han de ser* rescatados, y cómo reaccionarán en tal caso, son cuestiones de improvisación que el grupo de actores puede aceptar o declinar, dependiendo todo de los propósitos particulares dentro de los cuales haya sido seleccionado el ejercicio.

F I N

ESTA EDICIÓN DE 1,000 EJEMPLARES SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 29 DE JULIO DE 1966 EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL DIANA, S. A. TLACOQUEMÉCATL 73 – MÉXICO, D. F.

(Viene de la solapa anterior)

tral. Señala al actor la manera de conocerse más profundamente y le indica cómo compenetrarse con el personaje que ha de representar, cosas ambas que le facultan para posesionarse de cualquier papel con nuevas facultades y habilidad.

Michael Chejov es un notable actor y, también, director y maestro. Stanislavsky, con quien estuvo asociado, le aconsejó: "Reúna y escriba todo lo que piensa acerca de la técnica de representar. Este es su deber y también el de aquéllos que aman al teatro y se preocupan sinceramente por su futuro".

El señor Chejov lo ha hecho con claridad sorprendente, reflejando por entero la profundidad y alcance de sus conocimientos teatrales, así como su propio gran método de enseñanza.

Yul Brynner, en su prólogo, escribe:

"Creo sin duda alguna que toda personalidad creadora en el teatro deseará tenerlo como libro al cual referirse constantemente, aparte de su esencia; en mi opinión, su lectura es absorbente y entretenida"

Por su parte, Virginia Kirkus, escribe:

"...una especie de gran libro de consulta para todo artista verdadero... definitivo para los actores creadores, de gran utilidad para aquellos que anhelen ampliar sus conocimientos y experiencias de todos los días"

OTRA GRAN OBRA SOBRE TEATRO

UN ACTOR SE PREPARA

Por Constantin STANISLAVSKI

Esta obra, generalmente reconocida como un instrumento clásico en el difícil campo de la escena, ha sido de incalculable utilidad no tan solamente para personas que puedan considerarse profesionales del teatro propiamente dicho, sino, también para novelistas, compositores, escultores, etc., etc., gentes todas ellas que ansían, de hecho, comprenderse a sí mismas y a quienes los rodean. Los sencillos ejercicios de Stanislavski han inflamado, a menudo, sus imaginaciones, y los han ayudado, en los respectivos campos, no únicamente a descubrirse a sí mismos sino a construir una concepción de la realidad y el modo de reproducirla.

Muchos comentarios elogiosos ha merecido esta famosa obra. El *N. Y. Herald Tribune*, por ejemplo, escribió: "De seguro uno de los libros más preciosos en el conjunto de la historia del arte de actuar". Charlie Chaplin, por su parte comparó la obra a una fresca brisa del océano y tuvo conceptos altamente ponderativos en relación con el factor psicológico que preconiza Stanislavski, en cuanto a la relación del actor y su público. Otras personalidades de relieve, como Ashton Steves, del *American* de Chicago, el eminente Mei Lan-Fang y John Masson Brown, escribieron, así mismo, sendos panegíricos relacionados con este libro único, donde la claridad y sencillez de la expresión cubren una profundidad impresionante.

Este libro, como todos los de Stanislavski, lleva estampada una enseña o distintivo, común a todos ellos, y es *"La Gaviota"*, símbolo aceptado por el gran teorizador a raíz del estreno de la obra de Chejov del mismo título, en el cual adoptó como emblema del Teatro de Arte de Moscú, que fue, como es sabido, el baluarte donde Stanislavski se hizo fuerte, con su modernísimo concepto del Teatro, que debía inmortalizar su nombre. Es de tener en cuenta que, habiéndose estrenado *"La Gaviota"* en 1896 con un completo fracaso, bastó que dos años más tarde Stanislavski y su colaborador Nemirovich-Danchenco, la repusiera en el Teatro de Arte de Moscú, para que el sonado fracaso de 1896 se convirtiera en éxito estruendoso en 1898.

Este solo detalle pone de manifiesto que las teorías o sistemas de Stanislavski no son humo de pajas, sino que, aplicando su excelencia a un cuerpo muerto, como es una comedia fracasada, se ha podido lograr el milagro de levantar el cadáver, como nuevo Lázaro, y restituirle una vida triunfal y esplendorosa, con categoría internacional. Con esto queda patente la extraordinaria importancia de UN ACTOR SE PREPARA, lectura recomendable, indispensable diremos, para todo aquel que en una forma u otra participe en las difíciles lides teatrales.