

Tema: *Sarah Bernhardt cuenta de el empeño tenaz que hubo de mantener en su carrera teatral, y explica sobre el trabajo interior lo imprescindible del desdoblamiento de la personalidad.*

Iniciamos esta CH. D. No. 1 - T.I., con unos fragmentos del libro de Sarah BERNHARDT, *"El Arte Teatral"*, publicado por Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 1950, para ambientarnos en nuestra materia.

"Cuando un actor como Guitry estudia un papel, no necesita realizar un esfuerzo; se emplaza inmediatamente en el personaje. Trátese de sentimientos trágicos, irónicos o cómicos del personaje que encarna. Los papeles modernos no tienen por qué estudiarse mucho. Basta con imaginarse los sentimientos que experimentaría el personaje. Puede entonces uno consagrarse a la acción y el espontáneo acento que se alcanza rápidamente, bien pronto es advertido por el público.

"He oído decir a contemporáneos de TALMA, que este actor no se emocionaba jamás y que enseñaba sobre todo a sus jóvenes discípulos, la maestría de todas las pasiones que debían exteriorizar.

"COQUELIN sostenía, por lo demás, la misma aserción empeñosamente y yo estoy persuadida de que fue, precisamente, a consecuencia de este método que no pudo despertar jamás el entusiasmo de sus auditorios en las escenas patéticas que tanto le gustaban a él.

"Yo he visto a este actor dormir profundamente en la escena, al abrigo de un telón, durante dos a tres minutos, aprovechando las treguas que le permitía el papel. Un joven actor llamado Chabert, se ocupaba de despertarle y Coquelin fresco y descansado, volvía a entrar ruidosamente en escena. Esto me causaba siempre estupefacción por que yo soy contraria a ese método; yo entiendo que es imprescindible mostrar todos los sentimientos que agitan el alma del personaje que se pretende representar; es necesario abandonar la propia responsabilidad en el camarín, librar la propia alma de sus sensaciones y revestirla con las grandes emociones que se debe exteriorizar.

"Es indispensable amar, llorar, sufrir, hay que morir. He rozado la muerte durante mis distintas muertes: algunas veces necesité cerca de una hora para recuperar mi propia vida".

"*El Ademán.* Por ademán el actor debe entender el conjunto de actitudes del cuerpo y no solamente el movimiento de sus miembros. Es menester en el artista, que todo viva a la vez, que todo exprese la sensación profunda que le anima, que la mirada, las manos, la posición del tronco, la inclinación de la cabeza, contribuyan al efecto del conjunto. El aspecto exterior del arte es frecuentemente el arte entero; de todos los medios es el que impresiona mejor. Si el público no siente frente a sí un ser de carne y hueso, de sufrimiento y voluptuosidad nada se le habrá ofrecido. Es necesario para convencer, que el actor se convenza a sí mismo; pero no es suficiente que sienta en sí las crisis violentas de la pasión; es menester que las trasluzca.

"El ademán, lo mismo que la dicción, se aprenden, se conquistan a fuerza de estudio, se perfeccionan con el tiempo. Pero en ningún caso, el estudio reemplaza a la naturaleza, a los dones que constituyen la esencia misma del talento.

"Por regla general debe decirse al actor: "Trabaje, sobreexcite su emotividad, acostúmbrese a cambiar sus estados psíquicos y a traslucirlos; pero no hay ningún ejemplo de un actor que haya alcanzado el primer plano en su arte, sin responder a una vocación marcada desde muy temprano. No puede forjarse artificialmente un gran actor por lo mismo que no puede fabricarse un gran músico o un gran pintor".

"Si el actor no experimenta realmente, el dolor del amante traicionado o del padre deshonrado, si no se subtrae, al menos, en los momentos necesarios, a la mediocridad de su existencia, no conmoverá a nadie.

"No es pues actor digno de tal nombre, quién no puede realizar un incesante desdoblamiento de su personalidad. El actor no puede prodigarse por partes iguales entre su papel y él mismo".

"¡Las clases de posturas!... consistían en caminar, sentarse, mantenerse de pie, hacer un ademán con gracia, armonía. Eso también se enseña. Y el pobre señor Elías nos lo enseñaba.

"¡Vamos señoritas, el cuerpo para atrás, la cabeza alta, la punta de los pies bajas...."
Nosotros caminábamos, la punta de los pies baja, la cabeza alta, el párpado caído sobre los ojos, que procuraban ver dónde se apoyaba el pie.

"Elías decía, una cosa muy justa: El ademán debe preceder a la palabra, la mirada debe preceder al gesto, el cual a su vez precede a la palabra que no es otra cosa que la expresión del pensamiento".

"El arte teatral me parece mas bien un arte femenino; contiene en sí mismo todos los artificios que son del resorte casi exclusivo de la mujer: el deseo de agradar, la facilidad de exteriorizar sus sentimientos y de disimular sus defectos y el poder de asimilación que es la esencia misma de la mujer".

"A menudo me preguntan cuantas horas trabajo yo por día. Yo no trabajo nunca un papel. Trabajo el mecanismo, me compenetro de su espíritu y corazón, palabra a palabra; mastico el papel, desmenuzo las frases de una manera que pueda sentirme absolutamente dueña de mi mismo en la rapidez del diálogo, pero una vez que conozco perfectamente el texto ya no me ocupo de él. Todo lo que tengo que poner de dolor, de pasión o de alegría, lo encuentro en los ensayos durante la preparación de la obra.

"¡No debe buscarse una actitud, una exclamación, nada! Debe encontrarse allí, en escena, durante la efervescencia del trabajo general, los artistas que se colocan frente a un espejo para buscar actitudes son locos. No logran nada. Nada".

"La declamación es el arte de decir, de declamar con justeza, ternura o violencia los hermosos versos o las bellas arengas de los oradores. Pero eso no tiene nada que ver con la acción. La acción solo juega su papel. Es ella la única que despierta la emoción o el temor en el público. La declamación y la acción pueden prescindir la una de la

otra. Cuando ambas se reúnen, tanto mejor para el espectador, pero el actor no debe olvidar jamás que la acción es el factor definitivo.

"Me causa gran pena el trabajo de esos actores que habiendo creado un personaje, no cambian jamás ni en las expresiones, ni en la inflexión de la voz. Algunos los admiran. Yo les niego toda personalidad. No son más que buenos obreros que han trabajado hábilmente y repiten cada día y a cada hora su misma tarea. Eso no es arte, sino profesión. El público suele confundir frecuentemente el uno con el otro".

"Diderot pretende que el actor no debe sentir nada. Es un error y yo estoy en contra de Diderot. Esta opinión podría justificarse en la época de los griegos, puesto que los actores representaban en teatros que agrupaban a veinte o treinta mil espectadores. Los actores de aquella época no podían aportar ninguna emoción personal. No eran más que los portavoces de los poetas. El actor trágico no era más que un maniquí vivo y parlante. El coro era su alma visible para el espectador".

"Pero nuestra concepción actual no nos permite la abstención de los sentimientos y las emociones personales. Debemos vivir nuestros personajes y nada hay más apasionante que cambiarse uno mismo por otro".

¡Cuántas veces llegué yo al teatro cansada, dolorida, desilusionada!, en seguida, poco a poco, fui colocándome en el ánimo del personaje que iba a representar, mientras me iba maquillando. Poco a poco me identificaba con el personaje. Me vestía con cuidado; dejaba a mi Sarah Bernhardt en un rincón. La constituía en un espectador de mi nuevo "yo"; y entraba en escena pronta a sufrir, a llorar, a reír, a amar, ignorando lo que mi "yo" hacía en lo alto del palco.

"Tengo la firme convicción de que todos los actores y actrices, deben no solamente transformarse, sino desdoblarse cada día".

Continuamos con el aporte de Jean Louis BARRAULT, a través de párrafos de su libro "*Recuerdos y notas de trabajo*", publicado por Librería Hachette, Buenos Aires, 1954:

"He aquí la manera ideal como quisiera poder trabajar en un papel.

"Un tiempo preliminar de incubación es necesario: leo y releo varias veces la obra; trato de escuchar al autor. Ya no escribo compactos estudios como hice para el papel de Smerdiakov, me guardo de cualquier teoría; escucho y almaceno. Trato de representarme cada situación del modo más realista, casi diría, más cotidiano. Necesito ese fondo humano, sólido, para no extraviarme. En los primeros ensayos, ya no intento como antes quemar las etapas, dejo venir a mi personaje; busco el modo más sencillo, más directo de contestar a mi compañero. Por la noche, vuelvo a ese trabajo de examen del texto; antes de mascar las palabras, engullo las ideas. Es en esa calma cuando ordeno en mi cabeza, de una vez por todas, las respiraciones del texto, el ritmo de las escenas, el alcance lírico de los movimientos interiores, la variedad de las situaciones y el matiz de los sentimientos.

"Aprendo mi texto de memoria, masticando las palabras, articulando fuertemente las consonantes, colocando las respiraciones antes de las vocales; paso así mucho tiempo, pues me libero a la vez de la preocupación de la memoria y de la dicción. Sólo puedo comenzar a interpretar cuando ya no me estorban ni la una ni la otra.

"Hay que captar el espíritu y no hacerse esclavo de la letra".

"Tan pronto como es posible, empiezo a ocuparme de mi traje, de mi peluca, de los pequeños detalles de la vestimenta que ponen de relieve al personaje. Sé que un personaje bien logrado le debe más a esos mil cuidados que a ideas trascendentales".

"Casi siempre hay un período muy duro por el que hay que pasar. Comienza una vez terminado el trabajo de composición: durante algunos días se ha llevado la realización hasta cierto grado de acabamiento; de repente, se afloja una relación con el personaje o entre personajes, y toda la labor se viene abajo, pero a pesar de saber que la cosa es transitoria y que siempre se ha operado un enderezamiento transitorio, no por eso dejo de experimentar una fuerte turbación, aunque generalmente, por el contrario, es en ese momento cuando va a deslizarse furtivamente bajo vuestra piel el personaje.

"Sin embargo, cada vez que siento que el corazón me late demasiado a prisa y que noto cierto vacío en el alma, hago tranquilamente, tomándome todo mi tiempo, algunos ejercicios de respiración".

"Para hacer entrar al público en la interpretación, lo mejor es dar a cuanto se hace el máximo de credibilidad.

"Aquí interviene ese golpe de vista panorámico del actor que vigila siempre lo que ocurre en su interior, pues un intérprete debe conservar siempre suficiente dominio de sí mismo como para poder anular un error en medio de los arrebatos más desordenados. Es un error o una hipocresía pretender que la verdadera sinceridad no es compatible con ese desdoblamiento. Los ejemplos para el caso son muchos. "La actriz que antes de desmayarse, el rostro descompuesto y las mejillas cubiertas de lágrimas, arregla discretamente los pliegues de su vestido para no caer de una manera ridícula". Esta y otras anécdotas adquieren sentido si el actor no cambia nada a su interpretación y permanece sincero.

"Si el público de una sala se muestra frío o poco comprensivo, hay que esforzarse por actuar mejor que de costumbre para los espectadores que constituyen la excepción: siempre los hay; si el público no es numeroso, no se debe imitar a esos actores que en semejante ocasión consideran inútil molestarse por tan poca gente: es deshonesto".

"Durante el curso de la representación, hay que evitar en lo posible dejarse distraer por futilidades, por cuchicheos entre bastidores".

"*La interpretación.* Es todo lo que nos ha sido inspirado por el personaje que queremos representar y del que hemos creado un fantasma ideal, más grande que la naturaleza, que nos sirve de modelo; está constituido por todos los gestos regulados por la dirección escénica y que sólo comenzarán a vivir si, después de haberlos clasificado cuidadosamente en nuestra memoria los expresamos en el escenario con toda la espontaneidad de la improvisación. La interpretación no suele ser siempre función de la inteligencia del comediante, sino de su instinto.

Efectivamente, si el comediante se critica a sí mismo mientras interpreta, está perdido, pues se enfría en vez de exaltarse".

"El director de escena siempre debe dejar que la personalidad del actor se manifieste. Quizá el espectáculo tendrá menos unidad, menos precisión mecánica, la contingencia vendrá a desbaratar su plan rigurosamente establecido, pero ganará en vida, en movimiento, y por lo tanto, actuará más sobre el público" (...) pues el actor es el primer artesano del teatro".

"Creo que el problema de una técnica personal quedará en pie para cada uno de los actores de una nueva generación".

En nuestra próxima CH. D. N° 2, inicialmente contaremos con la colaboración del saber de Augusto BOAL , gran amigo de N H.

Tema: *Augusto Boal describe cómo encaraban ellos, en el Teatro Arena, San Pablo, los actores, los pasos imprescindibles y posibles para la composición del papel del personaje.*

Esta CH. D. N° 2 - TI la iniciamos reproduciendo fragmentos, seleccionados del libro de Augusto BOAL, "*Teatro del Oprimido*" tomo 2, publicado por Editorial Nueva Imagen, México, 1970.

"Ahora debo explicarles uno de los elementos de la interpretación que nosotros seguimos:

"*Voluntad*. El concepto fundamental para el actor no es el "ser" del personaje, sino el "querer". No debemos preguntar quién es, sino qué quiere. La primera pregunta puede llevar a la formación de lagos de emoción, mientras que la segunda es esencialmente dinámica, dialéctica, conflictiva y, en consecuencia, teatral. Pero la voluntad elegida por el actor no puede ser arbitraria; por el contrario, será necesariamente la concreción de una idea, la traducción en términos de voluntad de esta idea o de esta tesis. La voluntad no es la idea, es la concreción de la idea. No basta querer ser feliz de manera abstracta, hay que querer lo que nos haría felices. No basta querer "el poder y la gloria", en general hay que querer matar al rey Duncan en circunstancias bien concretas y objetivas.

"Ejercer una voluntad significa desear algo que necesariamente debería ser concreto. Si el actor entra en escena con deseos abstractos de felicidad, de amor, de poder, etc., no le serviría para nada. Tendrá que acostarse objetivamente con una mujer determinada, en circunstancias precisas, para ser feliz y para amar. Lo que da la voluntad teatral es la concreción, la objetividad de la meta. Sin embargo, esta meta y esta voluntad, además de ser concretas, deben poseer al mismo tiempo una significación trascendente.

"De la idea central de la obra derivan las ideas centrales de cada personaje.

"Una vez elegida la idea central de la obra, hay que respetarla para que todas las voluntades se desarrollen en el seno de una firme estructura de ideas.

"*Contravoluntad*. Ninguna emoción es pura ni constantemente igual a sí misma. Lo que se observa en la realidad es justamente lo contrario: nosotros queremos y no queremos, amamos y no amamos, somos valientes y no lo somos. Para que el actor viva verdaderamente en el escenario tiene que descubrir la contravoluntad de cada una de sus voluntades. En algunos casos es evidente; Hamlet sólo quiere una cosa: vengar a su padre, pero por otro lado, no quiere matar a su tío, quiere ser y no ser; la voluntad y la contravoluntad son concretas y evidentes para el espectador. Cuanto más acentúe el actor la contravoluntad, más enérgicamente aparecerá la voluntad.

"El actor que no utiliza sino voluntades acaba por ser torpe en escena. El conflicto interior de voluntad y contravoluntad crea la dinámica, crea la teatralidad de la interpretación y el actor no será nunca semejante a sí mismo, porque estaría en un eterno movimiento de vaivén.

"*Dominante*. Del conflicto interior entre la voluntad y la contravoluntad se desprende siempre exteriormente una dominante, que es la manifestación de la voluntad en conflicto con los otros personajes. Cuando un actor se complace en la vida interior de su personaje, olvidando la realidad objetiva, cuando el conflicto entre voluntad y contravoluntad para él pasa antes que el conflicto personaje - personaje, acaba por interpretar la autopsia de un personaje y no un personaje vivo, real, presente.

"*Variación cuantitativa y variación cualitativa*. Es la acción dramática misma, con su movimiento de conflictos interiores y exteriores. Un conflicto es teatral si en él hay movimiento; por eso el actor debe distanciarse voluntaria y emocionalmente lo más posible de su punto de llegada. Debe establecer algo así como la contrapreparación de lo que va a sucederle.

He aquí, brevemente, los esquemas que utilizaban nuestros actores del teatro Arena, teniendo como elementos básicos que la idea central de la pieza determinaba la idea central del personaje, traducido en términos de voluntad y contravoluntad; del conflicto de voluntad nacía la acción (variaciones cualitativas y cuantitativas). Digamos que era el núcleo del personaje, su "motor".

Continuamos con los párrafos escogidos de la obra de Peter BROOK, "*El espacio vacío*", publicado por ediciones Península, Barcelona, 1973.

"En el teatro, en todo instante la cuestión práctica es la artística. El actor más tosco e incoherente está tan comprometido en el modo de andar, ritmo, posición, distancias, graduación del tono, color y aspecto como el más cultivado actor.

"En los ensayos, la altura de una silla, el tejido de un traje, la luminosidad de la luz, la calidad de la emoción, importan en todo momento: la estética es práctica".

"El escenario es un reflejo de la vida, pero esa vida no puede revivirse por un momento sin un sistema de trabajo basado en la observación de ciertos valores y en la formación de juicios sobre tales valores.

"Me comprometería a enseñar en unas cuantas horas todo lo que sé sobre normas técnicas teatrales. El resto es práctica y no puede hacerse solo.

"En la representación, la relación es actor-tema-público. En los ensayos es actor-tema-dirección. La primera relación es director-tema-escenografía.

"He comprobado a menudo que el decorado es la geometría de la obra, y que una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores.

"Un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla. El escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento.

"Nuestro interés por un actor radica en su capacidad de manifestar rasgos insospechados durante los ensayos, nuestra decepción llega cuando comprendemos

que un intérprete es incapaz de sorprendernos.

"El director aprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso de crecimiento; observa que hay un momento adecuado para cada cosa, y su arte es el de reconocer esos momentos.

"El escultor afirma que la elección de material modifica su creación; el material vivo de los actores es sentir, hablar y explorar. Ensayar es pensar en voz alta.

"Sin dirección un grupo es incapaz de alcanzar un coherente resultado en un tiempo determinado. El director está allí para atacar y ceder, provocar y retirarse hasta que comience a aflorar la invisible materia. Más pronto o más tarde el actor se encuentra solo y el conjunto ha de tomar la conducción. Ningún director impone una manera de actuar.

"El actor que interpreta falsamente una gran escena parece falso al público porque instante a instante en su progresión de una a otra actitud del personaje, sustituye los detalles reales por otros falsos: mediante actitudes de imitación ofrece minúsculas, transitorias e inauténticas emociones.

"A la larga el diario esfuerzo de recreación se hace insoportable, momento en que el artista creador y experimentado ha de recurrir a un segundo nivel llamado técnica que le mantendrá hasta el final.

"La tarea más difícil para un actor es ser sincero y al mismo tiempo mantenerse distante; al actor se le ha dicho incontables veces que lo único que necesita es sinceridad.

"En primer lugar, el actor joven descubre que su trabajo es tan exigente que le impone ciertas habilidades. Por ejemplo ha de hacerse oír, su cuerpo ha de supeditarse a sus deseos, debe dominar su tiempo escénico, no ser esclavo de fortuítos ritmos. Busca, por lo tanto, una técnica, y pronto adquiere pericia.

"Se puede alcanzar la sinceridad, mediante la dedicación, "dándose" emocionalmente, con honradez y, como dicen los franceses, "metiéndose en el baño". Por desgracia, es fácil que el resultado equivalga a la peor clase de interpretación.

"El arte interpretativo es en muchos aspectos único en sus dificultades, ya que el medio expresivo del actor es el traicionero, mudable y misterioso material de sí mismo. Se le pide que se comprometa por completo y al mismo tiempo que se distancie: despegar sin despegar".

"Ha de ser sincero e insincero: debe practicar como ser insincero con sinceridad y cómo mentir con verdad. Esto es casi imposible.

"Una metáfora es un signo y un ilustración, o sea que es un fragmento de lenguaje. Cada tono, cada modelo rítmico, es un fragmento de lenguaje y corresponde a una experiencia diferente.

Los ritmos de cada personaje son tan distintivos como las huellas dactilares.

"El director ha de ver donde se entorpecen los correctos impulsos del intérprete y ayudarle a superar sus propios obstáculos. Cabe decir que todo esto es un diálogo y

un baile entre director e intérprete. El director descubre que constantemente se necesitan nuevos medios, que cualquier técnica es aprovechable, que ninguna técnica lo abarca todo. Comprende que debe seguir el principio natural de rotación de cultivo, que explicación lógica, improvisación, inspiración son métodos que se secan rápidamente y que ha de moverse del uno al otro. Sabe que emoción, pensamiento y cuerpo no pueden separarse, pero comprende que a menudo debe realizarse una fingida separación.

"Hay un lugar para la discusión, para la investigación, para el estudio de la historia, así como para el rugido, el aullido y el revuelco por el suelo. Lo hay también para la desconstrucción y la sociabilidad, de la misma manera que existe un tiempo para el silencio, la responsabilidad y la intensa concentración.

"No obstante, a veces nada hay más liberador que la intrascendencia, el olvido de todo lo que suene a elevado. Hay un tiempo para discutir los esquemas generales de una obra, y otro para olvidarlos, para descubrir lo que sólo cabe encontrar mediante la alegría, la extravagancia, la irresponsabilidad. Hay también un tiempo en que nadie debe preocuparse del resultado de su esfuerzo. Por lo general me niego a permitir que alguien de fuera asista a los ensayos, ya que a mi entender el trabajo es privilegio y, por tanto, privado: nadie ha de turbarse por hacer el tonto o cometer errores. Además, un ensayo puede ser incomprensible; con frecuencia hay que abandonar o alentar los excesos incluso ante el asombro y desánimo de la compañía hasta que llega el momento propicio de hacer un alto.

"Es una necedad que el director adopte un punto de vista doctrinario, ya sea cuando se expresa en lenguaje técnico o cuando lo evita por que no es artístico. Para un director es facilísimo y funesto estancarse en un método. Cuanto más se adentra el actor en su tarea interpretativa, más requisitos se le pide que separe, entienda y cumpla simultáneamente. Ha de dar vida a un inconsciente estado del que es por entero responsable. El resultado es una totalidad indivisible; por otra parte, la emoción está iluminada de continuo por la inteligencia intuitiva con el fin de que el espectador, si bien solicitado, asaltado, enajenado y obligado a valorar de nuevo, termine por experimentar algo igualmente indivisible. La catarsis no ha sido nunca una simple purga emocional, sino una llamada a la totalidad del hombre.

"El artista no tiene como misión acusar, disertar, arengar y menos aún enseñar. Desafía de verdad a los espectadores cuando es el aguijón de un público que está decidido a desafiarse a sí mismo. Complace auténticamente al público cuando es el portavoz de ese público que tiene motivos para el regocijo.

"Hay ocasiones, raros momentos, en que el teatro festivo, el de catarsis, de exploración, el teatro de significado compartido, el teatro vivo son uno solo.

"El material que el intérprete emplea para crear los personajes imaginarios es su propia carne y sangre. El acto teatral es una liberación".

"*Ensayos*. En ellos, en las repeticiones éstas originan cambio: con la mira puesta en un objetivo, llevada por la voluntad, la repetición es creadora.

"Laurence Olivier repite para sí una y otra vez los versos hasta que los músculos de su lengua le obedecen por entero, y así logra una total libertad.

Ningún payaso, ningún acróbata, ningún bailarín pondría en tela de juicio que la

repetición es el único modo de dominar ciertos ejercicios, y quien rechaza la repetición sabe que automáticamente tiene vedadas algunas zonas expresivas.

"Una representación es el período de tiempo en que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que es ahora algo que fue. La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado, La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora del presente.

"El público, finalmente, asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario. Repetición (ensayos), representación, asistencia. Estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida.

"En el teatro, la verdad ésta siempre en movimiento", que es la acción que completa, dinamizándolas, las tres dichas palabras.

"El teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo.

En la vida eso es un mito: en nada podemos volver atrás.

En la vida cotidiana, "si", es una ficción; en el teatro, "si" es experimento.

En la vida cotidiana, "si" es una evasión; en el teatro, "si" es la verdad.

"Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son una. Se trata de un alto objetivo, que parece requerir duro trabajo.

Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo.

"Una obra de teatro es juego.

La próxima CH. D. N° 3 - T. I., está dedicada a recoger la palabra de Ernesto BAYMA.

Tema: *En la recopilación que nos hace Ernesto Bayma recogemos la palabra de distinta gente de teatro que dicen sobre los aspectos del trabajo interior que debe cumplir el actor.*

Esta CH. D. N° 3 - T.I., recoge párrafos escogidos de la obra de Ernesto BAYMA, "*Consejos para un comediante*", publicada por Siglo XX. Buenos Aires, 1958.

"Un enigma: el desdoblamiento.

"Es el personaje quién se acerca al comediante, quién le pide todo lo que necesita para vivir....." Jacques COPEAU.

"El filósofo Novalis ha dicho: "Llegará el día en que el hombre no cesará de estar despierto y dormido a la vez".

"Por su parte BRETON hurga en los repliegues más íntimos de la persona y procura que ésta se identifique única, sin peligrosas divisiones "...entre los mundos excesivamente disociados de la vigilia y el sueño, de la realidad exterior y de la interior, de la razón y de la locura, del conocimiento y del amor..."

"A RACINE también lo obsesiona este problema: "Hay en mí dos hombres..."

"Theophile GAUTIER al referirse al "vía crucis" de los artistas asegura con profunda melancolía: "...involuntariamente se desdobra, y cuando no tiene un objeto, se convierte en su propio espía".

"Es alguien metido dentro del infinito de alguienes. Es él mismo, debatiéndose en medio de una multitud que lo acosa, le transforma, lo eleva, lo aplasta, lo moviliza, lo aquieta".

"Se presume que existe en proyección latente un poder de transformación en el individuo y por sobre todo en el artista. Y ese medio de transformación le otorga ese don que BAADER definió así: "Todo artista es vidente o visionario". El comediante — el artista — acusa la transformación en un estado de videncia y se centraliza allí, para cumplir en etapas progresivas su fin de metamorfosis. El actor por lo tanto vive en la metamorfosis".

"Henri GOUHIER lo ha especificado: "La voluntad de metamorfosis aparece bajo múltiples formas que no son siempre teatrales, ni siquiera estéticas; se manifiesta hasta en los repliegues de la conciencia de sí mismo, no siendo más que una actitud normal y universal del pensamiento del hombre respecto al hombre.

"En el teatro la metamorfosis significa mucho más que vivir otra vida con la imaginación, como lo hacen el autor y el lector de ese sueño bien trabado que es una novela; concluye en la escena donde los personajes se convierten en papeles, en personas reales cumpliendo su papel. El dramaturgo no escribe para el público, sino para el actor que habla y representa ante el público".

"Todo esto da la pauta de que no existe el cinismo, la hipocresía en el desdoblamiento. Al contrario. Espera el artista, en estado de éxtasis, la visita del dios que lo sature "con el jugo vitalizante de esa fruta sagrada que se llama la emoción", como diría BARRAULT.

Según GOUHIER: "El universo de la representación es fundamentalmente falso, por trágica que sea la acción representada. Desde sus orígenes el teatro vive de crímenes que no se han cometido. La metamorfosis del comediante significa la posibilidad de vivir".

"Jean VILAR enfoca el problema de la dualidad, de la metamorfosis, de la paradoja con un criterio más especulativo: "Todo personaje debe ser compuesto. No hay buen comediante, sino composición. La composición del personaje es el juego de la creación; sólo ella emparenta el oficio de comediante con el artista. Pues componer un personaje implica elección, observación, búsqueda, inspiración, control. El comediante digno de este nombre no se impone al texto. Lo sirve".

"Cuando llega a la "enconada lucha entre el personaje y el comediante" dice: "Personaje y actor hacen dos. Durante días y días, el primero escapa al segundo con una soltura demoníaca. Lo peor, entonces, es querer luchar con ese fantasma, forzarlo a ser vuestro. Si queréis que venga dócilmente a integrarse en vuestro cuerpo y en vuestra alma, olvidadle. Es por no luchar, por la seguridad de la victoria sobre el monstruo huidizo que el comediante, finalmente, vencerá".

"Jacques COPEAU, en cambio, insufla sus ideas de un cariz emocional que lo distingue de los nombrados. Para él, el "oficio" implica un desmerecimiento : "El oficio del actor tiende a desnaturizarlo. Está en la consecuencia de su instinto que impulsa al hombre a desertar de sí mismo para vivir bajo otras apariencias. Es, por lo tanto profesión que los hombres la encuentran peligrosa. Le achacan inmoralidad y la condenan por misteriosa. La inmoralidad de que el comediante hace algo prohibido; engaña a la humanidad y se burla de ella".

"Los cinco puntos" de Stanislavski son un aporte en defensa de la emoción:

"1) Al comenzar a actuar el artista entra en contacto con la energía creativa del autor, contenida en el papel que interpreta. 2) La inflamación de las energías creativas del artista, como resultado de este encuentro, produce en él un estado de exaltación creativa. 3) El flujo de las ondas creativas del actor hacia el público, provocan en aquél energías psíquicas, haciendo surgir un torrente de emociones y pensamientos, cuyas ondas, a su turno, se vuelcan hacia el artista. 4) Esta corriente de energías psíquicas del público, al llegar hasta el artista lo excita más todavía, facilitando el crecimiento de su inspiración. 5) Entre el artista y el público surge un continuo contacto, un continuo intercambio de energías psíquicas".

DULLIN dice que en el actor hay algo dentro suyo "que vigila y orienta".

Y que en cuanto al "fantasma", el personaje que él imagina, expresa:

"Si el comediante es tonto, interpreta tontamente, pues el "fantasma" que él mismo se habrá creado será tonto y como tal actuará, mientras que el actor inteligente proyectará un "fantasma" inteligente que le hablará un lenguaje escogido".

COPEAU, en su crítica dice: "Algunos actores jamás harán otra cosa que imitar a

sus personajes. Actúan según el modelo. La pura facultad de imitación, que está muy difundida, a menudo es superficial. No es aquello que distingue al temperamento de un "actor verdadero". Y agrega:

"No basta con ver bien un personaje, para ser capaz de convertirse en ese personaje. Tampoco es suficiente con poseerlo para darle vida. El debe ser el poseedor. Un exceso de inteligencia engaña al actor. El personaje se resiste al que no observa hacia él las formas y miramientos necesarios. Hay que saber apoderarse de él, o más bien permitirle que se apodere de nosotros".

Una vez le preguntaron a la gran REJANE cómo hacía para verter lágrimas verdaderas en las escenas dramáticas, y respondió tranquilamente: "Es mi oficio".

Pero Garrik arriesga más en su reconocida posición antiemocional: "Cuando me arranco las entrañas, cuando lanzo gritos inhumanos, no son mis entrañas, no son mis gritos: son las entrañas, son los gritos de otro que yo he concebido y que no existe". Los de su "fantasma homérico".

SHAKESPEARE afirma: "El actor es la conducta del hombre que actúa sobre sí mismo haciendo vivir a un personaje imaginario".

COPEAU; "Que el actor no siempre siente lo que representa, que dice el texto sin representar ni al personaje, ni la situación, que consigue actuar sin falla aparente, es decir casi justa y correctamente, aunque no está dominado por la emoción, todo esto es cierto. Es su fracaso. Es la pendiente recorrida por los perezosos y los mediocres".

Sarah BERNHARDT es terminante en su juicio: "No hay pues artista digno de ese nombre sin un desdoblamiento incesante de su personalidad. Las grandes comediantes han llorado como Julieta o como Andrómaca, han sufrido los ardores de un amor salvaje como Fedra, han experimentado los espantos del remordimiento como Macbeth.

En este informar de lo que dicen varios actores y hombres de teatro sobre "el enigma del desdoblamiento", sobre el que versa la famosa Paradoja del Comediante, sobre la que volveremos más adelante, veamos lo que dice la DUSANE: "La paradoja del comediante es muy difícil de entenderla a menos de ser uno mismo actor y de conocer "por el interior" el misterio de ese semidesdoblamiento".

En favor del cual BAYMA, autor del libro que estamos anotando, aporta que "en medio de una escena dramática, la célebre Eleonora DUSE espeta, por lo bajo, al primer actor: "Hueles a porcino. Te vendría bien un baño".

Y finalizamos con el testimonio de William ARCHER, que apunta en la discusión de la emoción versus la inteligencia, de la PARADOJA de Diderot, hacia una tercera posición.

"Me parece que de todos estos ejemplos se puede sacar la siguiente conclusión: El artista cabal, aún en el ardor y en la tempestad de la pasión, debe seguir siendo dueño de sí, para no descuidar ningún medio que le permita economizar y reforzar sus recursos físicos".

El comediante y el personaje

"COPEAU poetiza y enaltece al actor. Dar el dolor no quiere decir "copiar el

dolor". No sufre de la misma manera un individuo común frente a una tragedia, que un actor cuando la interpreta. El comediante le agrega "la excitación sublime que la desliga de la simple imitación. Si el actor fuera en verdad "un cínico imitador" no habría buenos comediantes, sino simplemente grandes hipócritas, como decía Solón, el griego. La recreación del comediante es una poetización de lo que ve, de lo que siente y de lo que piensa.

"Por su parte TALMA, asegura: "La sensibilidad debe ser extrema y la inteligencia extraordinaria". Es decir, que el actor tiene que poseer instinto, sensibilidad e inteligencia y encauzar todo esto metódicamente, de manera que pueda aprovechar sus energías.

"SAINTE ALBINE, que no desconocía la premisa de que "el actor nace y no se hace", intentaba "ayudar" a aquellos que "poseyendo algún instinto" carecían de expresión física y vocal, dice: "Primero que nada comprensión: por que es a eso que se debe el buen uso de los demás; segundo: sensibilidad, una disposición a ser afectado por las pasiones, que las obras deben excitar; tercero: fuego o espíritu; a este "fuego o espíritu" la representación debe su gran aire de realidad.

El actor que no posee "expresión física y vocal" ha perdido la batalla antes de comenzarla. Por lo tanto el comediante auténtico debe saber discernir a tiempo, para evitar inútiles desgastes de energías, "poseyendo un profundo sentido de la moderación y conocer el valor de lo que se puede prescindir y aquello que no", como dice William POEL.

El actor, su educación y su voluntad de estudio

DULLIN, preocupado por este aspecto dice:

"Los comediantes sin educación, sin cultura crean personajes hueros, es decir, estos personajes son el retrato de ellos mismos. Si el sentido de la interpretación procede de nuestro instinto, y la calidad de la interpretación de nuestra inteligencia y de nuestro gusto, me parece lógico acordar a esta parte de la formación del actor toda la importancia que reclama, y en la medida de lo posible, inducir al principiante a profundizar un poco mejor en este arte que ha elegido.

"Es pues un error profundo, arraigado, pretender que el artista del teatro no necesita escuela. La mediocridad de los hombres de teatro engendra la mediocridad general del teatro".

"La vocación insufla al comediante de una modestia que lo prestigia. TALMA dice de LEKAIN: "Rechazó ese amor por aplausos que atormenta a la mayor parte de los malos actores y los hace extraviarse frecuentemente. Desechó toda la charlatanería del oficio y, para producir un verdadero efecto, no apuntó a los efectos... Supo establecer una justa economía de los movimientos y de los gestos, pues consideraba este aspecto del arte como algo esencial, que tiene que ver también con la nobleza del porte"

De André VILLIERS, con quien estaremos más adelante con extensión, BAYMA trae esto: "La expresión desdoblamiento se presta con frecuencia al contra sentido y, cuando se dice del comediante que "entra en la piel del personaje", hay que entender generalmente que se deja obsesionar por él. El actor experimenta una emoción muy suya y la presta al personaje".

"La técnica elemental del comediante – dice DULLIN – se podría reducir a dos nociones que se expresan pronto, pero que siempre resultan difíciles de poner en práctica, primero: saber respirar bien y adquirir al mismo tiempo la ciencia de utilizar la respiración; segundo: saber hacerse comprender y, para eso, adquirir una buena dicción. La respiración es una pequeña divinidad dispensadora de dones que anima todo lo que vive desde el nacimiento hasta la muerte y que abre todas las puertas de la técnica del actor.

"Un texto necesita respirar como usted para vivir. En un buen diálogo de teatro, la respiración es tan necesaria como en un texto escrito la puntuación. No llegará usted a dominar su respiración sino al cabo de un entrenamiento previo de desconstrucción general".

Completamos esta charla debate con un breve aporte de Monique BERTRAND, tomado del libro "*Movimiento y pensamiento*", publicado por la Librería Filosófica, París, 1974.

"Llevar en sí los gérmenes de la creación no significa forzosamente hacer una obra de arte reconocida como tal.

"Ahí no está el interés. Lo que cuenta, es luchar con la materia, ensayar dar forma a lo informe, proyectar hacia afuera lo que se encuentra en el interior de uno. Desarrollar el espíritu de creación, es a la vez dar a la inteligencia la satisfacción de organizar el caos y dejar una puerta abierta a la sensibilidad y a la fantasía particular de cada uno. Pues la creación no es pura "catarsis": yo libero un potencial de energía-emoción, le pongo diques y lo transformo voluntariamente. De lo que resulta un equilibrio (si se lo considera bien hallado, he hecho una obra de arte) entre la sinceridad o la vehemencia de lo que expreso, y la puesta en forma consciente de mi energía-emoción".

La próxima CH. D. N° 4 - T. I., nos permitirá estar con las palabras de Jerzy GROTOWSKI.

Tema: Aquí Grotowski manifiesta las condiciones en que desarrolla su trabajo con los actores de los que dice: "Deben darse y no retomarse, abrirse y no encerrarse en sí mismo, porque eso sería un acto de narcisismo"

Comenzamos esta CH. D. N° 4 - T.I., con fragmentos del libro de Jerzy GROTOWSKI, "*Hacia un teatro pobre*", publicado por Siglo XXI, México, 1970.

"Si durante las representaciones el actor ha establecido la partitura como algo natural, orgánico (el patrón de sus reacciones "dar y tomar"), y si antes de representar se prepara para hacer su confesión, sin esconder nada, entonces cada representación alcanzará la plenitud.

"No se debe pensar en el espectador mientras se actúa. Naturalmente ésta es una cuestión delicada. Primero, el actor estructura su papel; segundo, la partitura. En ese momento está buscando una especie de pureza (la eliminación de lo superfluo), así como los signos necesarios para la expresión. Y luego piensa: "¿es comprensible lo que estoy haciendo?". La cuestión plantea la presencia del espectador. Yo estoy aquí guiando su trabajo, y le digo: "no entiendo", "entiendo" o "entiendo, pero no lo creo"... Los psicólogos inmediatamente preguntan "¿cuál es su religión?" No sus dogmas o su filosofía, sino su punto de orientación. Si el actor utiliza al espectador como su punto de orientación, entonces en un sentido se estará ofreciendo a la venta.

"Una especie de prostitución, de mal gusto... Es inevitable. Un gran actor polaco de antes de la guerra le llamaba: "públicotropismo". Sin embargo no creo que el actor deba descuidar el hecho de que el espectador está presente; si se dice a sí mismo: "no hay nadie allí", está diciéndose una mentira. En breve, el actor no debe tomar al público como un punto de orientación, pero al mismo tiempo no debe descuidar el hecho de su presencia. Para cada una de nuestras producciones creamos una relación diferente entre actores y espectadores. El hecho esencial es que el actor no debe actuar para la audiencia, sino para confrontarse con los espectadores, en su presencia. Mejor aún, debe cumplir un acto auténtico frente a los espectadores, un acto de sinceridad y de autenticidad extrema. Debe darse y no retomarse, abrirse y no encerrarse en sí mismo, por que eso sería un acto de narcisismo.

"El actor debe tener tiempo para despojarse de todos los problemas y distracciones de la vida diaria. En nuestro teatro imponemos un período de silencio que dura 30 minutos durante los cuales el actor prepara sus trajes, y revisa quizá algunas escenas".

Párrafos del discurso de SKARA

Nota

Es el discurso de clausura que Jerzy GROTOWSKI dictó después de un seminario de diez días organizado en la Escuela de Drama de Skara, en Suecia en enero de 1966.

"No se pueden enseñar métodos prefabricados. No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, como entonar la voz,

cómo hablar o cómo caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse por ellos.

"Deben aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y cómo eliminarlos; después, cualquier obra que hagan, háganla intensamente (...) Algo que les estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos, las reacciones".

De la declaración de principios

"El ritmo de la vida en la civilización moderna se caracteriza por una serie de tensiones, un sentimiento de destrucción, el deseo de ocultar las motivos personales y la adopción de diversidad de papeles y de máscaras para la vida (para la familia, para el trabajo, ante los amigos, etc.)

"En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual. Es cierto que el actor lleva a cabo ese acto, pero puede hacerlo sólo mediante un encuentro con el espectador, en confrontación directa con él y hasta "a pesar de él". La actuación del actor es una invitación para el espectador porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo, como un contraste a la cerrazón vital.

"Nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte no para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás. Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente".

"Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado.

"El contacto es de lo más esencial: a menudo, cuando un actor habla de contacto o piensa en el contacto, cree que significa mirar fijamente, pero eso no es un contacto, es sólo una posición, una situación. El contacto no es mirar fijamente, sino ver.

"El compañero, si es un buen actor, seguirá siempre la misma partitura de acciones. Nada se deja al azar y no se cambian los detalles.

"Hablamos movidos por un impulso, en contacto con algo o alguien. Nunca escuchen su propia voz, siempre será falso. Es una regla fisiológica. Si se escuchan ustedes mismos bloquearán su laringe y por tanto el proceso de resonancia..

"Las acciones de los actores son signos para nosotros. Si quieren una definición precisa, es lo que he dicho antes: cuando no percibo algo, quiere decir que no hay signos. Digo cuando "percibo" y no cuando "entiendo", porque entender es una función del cerebro. Se suelen ver, en la representación, cosas que no entendemos pero que percibimos y sentimos. En otras palabras, sé qué es lo que siento. No puedo definirlo, pero sé lo que es. No tiene nada que ver con la mente; afecta otras

asociaciones, otras partes del cuerpo. Pero si percibo significa que hubo un signo, un impulso verdadero se verifica sólo si creo en el signo.

"Mi consejo: no buscar nunca la espontaneidad en la actuación sin tener detrás una partitura que los apoye.

"Se debe estar consciente de la acción que hay detrás de las palabras: por ejemplo, cuando al utilizar la palabra "hermoso" hablo con gozo en la voz. La mayor parte de las veces el significado más hondo de nuestra reacción está encubierto. Tienen que saber cuál es la reacción auténtica que esconden las palabras y no ilustrarlas solamente. Las palabras son siempre pretextos y nunca deben ilustrarse.

"La verdad es complicada, por eso hay que evitar las mentiras hermosas. Traten siempre de mostrar el lado desconocido de las cosas al espectador. El espectador protesta, pero no olvidará nunca su actuación. Luego de varios años el mismo espectador dirá: "Es uno de los que dijeron la verdad, es un gran actor".

"Busquen siempre la verdad real y no la concepción popular de la verdad. Utilicen sus propias experiencias, reales, específicas e íntimas. La autenticidad por encima de todo. Hagan siempre aquello que está más ligado a su experiencia.

"Cuando hablo de la necesidad de guardar silencio durante el trabajo, hablo de algo muy difícil de realizar desde un punto de vista práctico, pero es absolutamente indispensable. Sin el silencio exterior no podrán alcanzar el silencio interior, el silencio de la mente".

"Y finalmente algo muy importante, algo que constituye el meollo de nuestro trabajo: la moralidad. A mis ojos, lo moral consiste en expresar en su trabajo toda la verdad; es difícil pero es posible. Y esto constituye lo que es grande en el arte".

Completamos esta CH. D. con la transcripción de fragmentos de un artículo de Pablo ACCIARDI, tomado de "*Cuadernos de arte dramático*", N°: 7-8-9, editado por el Centro de Estudios Dramáticos del grupo Fray Mocho, Buenos Aires, 1953:

"El arte del actor se divide en dos partes, una referente al arte y la otra al oficio, "profesión de actor". La una tiene por base la emoción; la otra la técnica.

"El artista dramático es un poeta lírico que a través de personajes diversos y de palabras ajenas, cuenta sus propias emociones. Existen artistas que no saben hacer más que un solo papel; pero este papel que, en definitiva son ellos mismos, es tan rico en emoción, tan hondamente sentido que de él, con variantes más o menos acentuadas, saldrán otros y hasta puede que todos los que interprete en su carrera

"El actor es lo opuesto. Su cometido es desdoblarse, fundirse en otro personaje, impersonalizarse, sin exigir nada a la emoción ni a su mundo interior. Es un prestidigitador que con su ciencia nos engaña para divertirnos, o mejor, que se divierte ocultándole al público su personalidad.

"La fuerza del actor consiste en la capacidad de anularse frente a un personaje ficticio que otros han creado. Pero como este personaje no tiene atingencia con su personalidad, él debe crearlo mentalmente, infundirle sangre y nervio, encarnarlo.

"La expresión "tal actor "creó" un personaje", tiene su razón de ser. No es creación

absoluta y primigenia como la del autor, pero es también creación, como podemos comprobarlo en las diversas interpretaciones que una misma obra permite a comediantes distintos.

"Pirandello está en lo cierto cuando en "Seis personajes en busca de un autor" dice de los actores: "Pero ustedes no interpretan mi pensamiento, no expresan lo que yo quiero decir, sino que representan aquello que ustedes imaginan". Es verdad. En esa incapacidad psicológica de salir de sí mismo, estriba el valor creativo del actor. Necesita impersonalizarse, interpretar otro ser humano y al no poder salir de sí mismo se ve obligado a crear esa ficción, ese fantasma del personaje.

"El autor y el actor usan lenguajes distintos, medios expresivos diferentes. El autor todo lo refiere a las palabras; el actor a la acción física o mental. El autor es estático y el actor dinámico. El primero dice y el segundo hace. Lo extraño de estos dos lenguajes escénicos, se pone de relieve cuando el actor interpreta el personaje de una obra propia. En este caso el actor se aparta del autor. Tiene que olvidarse que escribió la comedia para interpretarla, y, con ese olvido, el actor toma primacía, aparece como arte autónomo dentro de los límites del papel. Y eso justifica el disgusto de Pirandello al comprobar que el actor no lo interpreta, sino que, como actor, realiza lo que concibe.

"El actor aprovecha la libertad de las palabras para decir con ellas lo que quiere. Los vocablos no tienen ni Dios ni amo. El dramaturgo intenta aferrarlos, pero ellos odian toda sujeción y presto o tarde se evaden. Son pequeñas vidas mentales que nacen, crecen, se desarrollan y hasta mueren. El actor aprovecha esta libertad para manifestar su arte. Dice con las palabras lo que le place. El matiz, el tono, la intención con las palabras que se dicen cambian su significado. Si a esto agregamos la máscara y el silencio, pondremos al descubierto la autonomía del arte del comediante y su relativa libertad.

"En cuanto al arte del actor, en él convergen todas las artes y las ciencias; el actor consciente de su cometido, se ve obligado a proveerse de buena cultura general, pues el suyo es una arte que abarca todos los departamentos de la naturaleza, extrayendo de cada uno de ellos elementos para su formación.

"MEI-LANG-FANG, por ejemplo, cumbre del teatro chino, es una personificación del clásico sentido griego del actor. Destaca en el canto y en la danza; es autor de buena parte del repertorio que representa y por si esto no bastara es boxeador, excelente pintor y se interesa por la mecánica.

"Los actores griegos del siglo de Pericles eran considerados como oficiantes del templo de Dionisios, y eran utilizados como diplomáticos. El actor occidental nunca fue mejor considerado. Después de la caída del Imperio Romano, triunfante el cristianismo, la profesión histriónica decayó. Algunos padres de la iglesia primitiva, execraron a los farsantes negándoles sepultura en sagrado, condena que purgó la comiquería hasta mediados del siglo XIX. Y sin embargo, los infames cómicos del Imperio Romano, dieron un mártir a la iglesia católica: San Ginés, y las frívolas actrices del boulevard parisiense, una santa: Eva Levalliere".

Nuestra próxima CH. D. N° 5 - T.I., está dedicada a escuchar lo que nos dice Louis JOUVET.

Tema: Es ahora el grande actor Louis Jouvet que insiste en que al hombre de teatro lo que le interesa "es crear momentos dramáticos", que puedan producir en el público "un precipitado de sentimiento".

Tal como lo anunciamos, esta CH. D. N° 5 - T.I., recogerá los fragmentos escogidos que nos ofrece Louis JOUVET, en su libro "*Testimonios sobre el Teatro*", publicado por Editorial Psique, Buenos Aires, 1954.

"El uso verdadero de una obra de teatro es el de procurarnos calor a cuerpo y alma. Lo que llamamos pensamientos no son más que un ropaje de sentimientos y sensaciones.

"Un hombre de teatro elige una obra y se decide sobre interpretación, actores, escenógrafos, sobre cómo vestirla y presentarla al público siempre por intuición nunca por sistema. Lo que le interesa al hombre de teatro es crear momentos dramáticos, esos momentos en los cuales, súbitamente, se produce en la sala un precipitado de sentimientos, en los que los espectadores, distintos e indiferentes, reunidos en asamblea al azar, se transforman de pronto en un ser único, sensible y cálido, que se llama público. Despojados de sus preocupaciones y de los aspectos de la vida diaria que los rodean, el teatro les restituye el uso de su sensibilidad.

"Hacer teatro, en ese sentido, es provocar una efusión unánime por medio de un sentimiento exclusivo y común. Es volver a dar por un momento, a cierto número de auditores, en un mundo artificial, la soledad humana que necesita su ser espiritual.

"Así, la finalidad del teatro no es tal vez una búsqueda de orden intelectual, sino una revelación de orden sentimental. La materia teatral está hecha de lo humano. Inmutable, y sin embargo variable, como todo lo que es del hombre, sometida a lo accidental y a lo momentáneo, cambiante en cada época.

"El arte del hombre de teatro es permanecer en lo humano.

"La inmutabilidad del teatro, la inmutabilidad de los sentimientos humanos, de los asuntos, de los temas humanos, son eternos.

"Creo profundamente que los únicos temas valederos en teatro son los temas permanentes, aquellos que son comunes a todas las generaciones desde que el teatro existe.

"Todos los grandes temas del teatro son espirituales, y no creo en una obra y en una puesta en escena que no sean concebidas con el sentimiento y el deseo de presentarnos un poco más que el hombre de cada día, un poco más de lo que nuestros oídos pueden escuchar, un poco más de lo que nuestros ojos pueden ver.

"Condenados a explicar el misterio de su vida, los hombres han inventado el teatro. El teatro contiene en sí a todas las otras invenciones, y la invención del teatro tiene algo de divino dentro de su puerilidad: Baco, Dionisio, Orfeo, Eleusis, misterios,

profundidades, descenso a los infiernos, descenso al interior de uno mismo, búsqueda en otras partes, fuera de sí.

"Creo que en el teatro, y a causa del teatro, se fija y estabiliza en mí todo lo que la vida me ha hecho conocer y experimentar, mucho mejor que en la lectura o en la contemplación de las obras de arte, y de una manera más permanente.

"¿De qué angustia y de qué paz, de qué silencio, de qué desintegración, de qué soledad está hecho el sentimiento dramático?.

"Una mesa pertenece a un lugar determinado, a su propietario. Una mesa abandonada en pleno campo encuentra una expresión nueva: eso es el teatro.

Un objeto que sea como un objeto verdadero, y que sea falso, es lo verdaderamente verdadero, es la verdad del teatro.

"Ese gusto de estar allí, esa disposición hacia lo irreal, hacía lo real fabricado, es el gusto por lo dramático.

"El teatro es esa sensibilidad esparcida dentro de uno, que irradia al fondo mismo del ser y que nada alcanza a satisfacer; es un apetito de vivir intensamente, evitando los contactos penosos y diarios de la existencia; es un gusto de vivir en otra parte, diferentemente, completamente, y apaciguar todos los interrogantes, todas las inquietudes, todos los secretos apetitos que se llevan con ardor en lo más profundo del corazón. Es tan fuerte y tan completo como el amor, y más fácil e inmediato que la religión, el sentimiento, la atracción de lo dramático.

"Vemos las obras de teatro y les asignamos un sentido que tomamos de ellas. Tanto para el crítico como para el director una obra de teatro es una metáfora; pero allí donde el crítico piensa, el actor no hace más que sentir.

"La inteligencia puede ser sensible, sin duda, pero ¿acaso la sensibilidad no es inteligente?.

"Los juegos de los niños y el juego del teatro tienen diferencias. Los niños son improvisadores espontáneos, y admiten todos los accidentes y absorben todos los incidentes que causa el azar. Su evasión se confunde dichosamente con lo que los mayores llaman "emancipación".

"Poetas, actores y público por turno, los niños desempeñan los papeles, tienen todos los talentos.

Sus juegos no se organizan, como en el teatro, de acuerdo con las exigencias de una obra escrita, sino en la plena libertad y efervescencia de su imaginación.

"Instantáneos e irreflexivos, las reglas y convenciones de su juegos no les son dictadas por una obra, por el desarrollo mecánico de una intriga concertada.

"Viven naturalmente y sin esfuerzo en la fábula y su acción: llegan a ella como iguales; no necesitan ni autores ni inspiradores.

"En la voluntad de repetirse, perfeccionarse y perpetuarse, el teatro descubre, busca y cultiva procedimientos y convenciones que utiliza por períodos o por épocas. Esos procedimientos, esas convenciones, son señaladas por un término general: la

puesta en escena. Por medio de esa práctica codificada el teatro se vuelve menos caprichoso y más seguro, pero infinitamente menos libre también y menos poético.

"El juego de los niños se rompe y desvía en una libertad incesante: los malentendidos y desacuerdos que nacen entre los jugadores no causan otro efecto que el de exaltar su impulso y placer.

"En el teatro, en cambio, los malentendidos y desacuerdos engendran un gran desorden. Pierden sus virtudes primeras: la libertad, la pureza, la franqueza infantiles.

"Desde su creación, una obra lleva en sí tres tendencias, tres principios deformadores, tres piezas distintas: lo que el autor cree haber escrito, lo que los actores interpretan y lo que la mayoría de los espectadores cree entender.

"En el teatro los sentimientos son libres. La escena se convierte en un lugar de encuentro, de evocación y de suscitaciones, en el campo cerrado de una representación. Aquí nacen y se fabrican los seres. No sabremos nunca si son ellos quienes nos dotan de imaginación, o si ellos mismos son el producto de la nuestra.

"BURBAGE, el actor inglés, acaba de vestirse para el espectáculo, y mientras se oye el rumor del público impaciente, SHAKESPEARE le dice: "Ven, vamos a ver ahora a ese monstruo de miles de ojos, bocas y orejas que nos espera en la sombra".

"El hombre se fastidia y por eso va al teatro, para huír de sí mismo y librarse de su angustia, para que cese en él ese vacío que le dan vértigo y le disgustan a sí mismo, para intentar comunicarse y compartir con los otros, para mezclarse con esa multitud que está sentada en la sala, y mira.

"Y por eso va al teatro, para conocerse mejor, para sentirse vivir, para retomar la posesión de sí mismo, para esperar, para existir, para liberarse de esa espera, de esa interrogación incesante al fondo de sí mismo.

"Y no sabe nada acerca de cómo aquello nace o termina, pero va al teatro por eso: para encontrar allí una fe, una creencia, tal vez para encontrar no sé qué antiguos recuerdos, para despertar en él un pasado oscuro, para buscar una esperanza, para llenarse, para cumplirse y también para liberarse.

"La réplica del personaje Próspero, en el final de "La tempestad", la obra de Shakespeare: "Parecéis como emocionado hijo mío; dijérase que algo os conturba. Tranquilizáos, señor. Nuestros divertimientos han dado fin. Esos actores, como os había prevenido, eran espíritus todos y se han disipado en el aire, en el seno del aire impalpables; y a semejanza del edificio sin base de esta visión, las altas torres cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos, hasta el inmenso globo, sí, y cuanto en él descansa se disolverá, y lo mismo que la diversión insustancial que acaba de desaparecer, no quedará rastro de ello. Estamos hechos de la misma sustancia de nuestros sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño".

"El teatro es una federación de actividades y sentimientos. Es una inmensa empresa de solidaridad. En ese ámbito nadie tiene una vida aislada o independiente.

Allí todo lo que concierne a los sentidos debe ser escrutado por el espíritu, y el espíritu no puede prescindir de las sensaciones y de los cuerpos.

"Si el actor está en el teatro, entre bastidores, tenso y recogido, pronto a entrar en la trampa luminosa del decorado, es también para perderse, darse y abandonarse.

Y el poeta Claudel, agrega: El actor se deja conducir al juego de la emoción universal. Dejarse conducir al juego de la emoción universal es el testimonio más alto, más noble, que se haya formulado sobre el teatro. Es el que más me gusta. El autor, el actor y el espectador ganan aquí sus títulos de nobleza y de vocación. Encuentran allí la indicación de su actitud.

El actor se deja conducir al juego de la emoción universal. Siente de pronto la sonrisa a un centímetro de sus labios, las lágrimas en los ojos, la angustia en el corazón... En síntesis, ama.

"En síntesis ama, dice GIRAUDOUX, y matiza esa afirmación y la hace más pura todavía al agregar: Pero ya no ama egoístamente, estrechamente.

"No amamos egoístamente. Sentirse repentinamente generoso, capaz de heroísmo y de ternura, y tener un corazón nuevo y asumir todas las responsabilidades, no amar ya egoístamente... eso es el teatro, eso magnifica y honra a quienes participan de sus diversiones y sus juegos.

"Y Giraudoux nos dice: El teatro es un acto de amor, una empresa de ternura, y que todo él es una necesidad de comunicación y comunión.

"El teatro vive por el sentimiento de lo dramático, Muestra el destino del hombre como un pasaje a través de lo dramático.

El teatro, que empieza por ser una diversión, se vuelve poco a poco para el hombre, gradual y progresivamente un acto de amor y comunión.

El teatro está hecho del sentimiento de lo dramático. El teatro es un acto de amor.

"He aquí resumidas, las comprobaciones y proposiciones utilizables que es posible hacer sobre el teatro, lejos de todo sistema y de toda teoría.

"Las obras dramáticas sobreviven en la medida en que se dirigen al hombre y le restituyen su sentimiento humano.

"Una obra sólo vale por la generosidad que contiene, la ofrenda que aporta y la emoción que despierta y que nos gustaría, a los actores, proponer a nuestra vez.

"Crear personajes siempre diversos, darles una personalidad intensa y viva, hacerles sentir, amar y odiar, y nunca de la misma manera. Causa tanto placer conmoverse.

"No hay ciencia del teatro y el actor profesional es el menos capaz de decir qué pasa dentro de él.

"Se puede explicar muy poco acerca del actor; éste es un oficio refractario al análisis".

"La primera fase del actor es la de la vocación, aquélla en la cual se encuentra en una ignorancia total acerca de sí mismo, la de su sinceridad. La ilusión de querer ser

otro turba su personalidad y su existencia.

La segunda fase es el logro normal y lógico de ese primer estado. El actor se esforzaba en medio de un laberinto, y ahora supera el atolladero. Se reencuentra, se descubre y adquiere conciencia de lo que hace. Al mismo tiempo que descubre la convención del teatro y las obligaciones de su oficio, percibe su papel complejo de instrumento e instrumentista. Descubre así la simulación. Descubre la mentira en medio de la cual está instalado. Reconoce y confiesa su insinceridad. Comprende que es doble: vive entre el ser y el parecer, sujeto a una dislocación obligada, y advierte que aquello que llamaba su arte es, antes que nada, una práctica, un ejercicio.

La tercera fase es aquélla en la cual el ejecutante domina al fin su sensación. Todo lo que sentía en la segunda fase se desfila y sublima hasta el punto de una alta y cálida sensación que podría llamarse intuitiva. Así el actor se aproxima al sentimiento dramático.

"Al encontrar el sentido de su oficio, puede darle un sentido a su vida.

"La facultad del actor, que es la de sentir, le priva de todo otro medio de expresarse. Su mayor cualidad es poder conservar algún dominio de sí en el momento en que ha perdido ese dominio.

"Tal es el glorioso equívoco del actor. Aquí se justifica el desdoblamiento, el conflicto en medio del cuál vive.

"El teatro es entonces una metamorfosis momentánea.

"Lo espiritual no es lo que viene primero —dice San Pablo—, sino lo animal; lo espiritual viene a continuación". Y para nosotros, actores, "todo debe ser sospechoso, salvo el cuerpo".

Dentro del arte, el teatro ocupa un lugar insigne y merecido.

"El teatro es imaginación, liberación y amor.

El teatro no es solo la expresión de un pueblo y de una nación, sino el testimonio más verdadero y viviente de una civilización. Constituye en el universo el único intercambio libre, el de los sentimientos e ideas.

"El teatro despierta las esperanzas y hace revivir una sensibilidad que puede debilitarse o naufragar.

El teatro devuelve a los hombres la ternura humana".

En nuestra próxima CH. D. N° 6 - TI, manteniendo la atención sobre ese gran hombre de teatro que es Louis JOUVET, nos encontraremos con quien escribió un libro sobre él : Bettina LEIBOWITZ KNAPP.

Tema: *Betina Leibowitz al biografiar a Louis Jouvet destaca que él sostenía abordar el personaje, la obra por el camino de sus sensaciones, producidas en gran parte por sus acciones físicas.*

Esta CH. D. N° 6 - TI, comienza con el aporte que hace a nuestra materia Bettina LEIBOWITZ KNAPP, a través de su libro "*Louis JOUVET*", publicado por Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1961.

"Como era de esperar, Jouvet, atribuyó primordial importancia al ser humano en su obra y consideró secundario el argumento.

"Además, declaró categóricamente, que un actor jamás podrá interpretar totalmente todas las facetas del personaje que representa.

"El actor debe vivir largo tiempo con el personaje para poder asimilarlo. Debe poseer una imaginación creadora a fin de dar a su interpretación la fuerza de la realidad, de modo que pueda decirse del actor que mientras representa el papel es ese mismo personaje.

"Todos los actores, decía Jouvet a sus alumnos, adquieren un concepto individual del personaje que van a interpretar. Pero Jouvet no tenía confianza en aquellos actores que, después de unos pocos ensayos creían que habían dominado su papel. Tales actores eran demasiado ansiosos para solidificar sus concepciones, lo que daba por resultado que solamente fuesen superficiales ya que no se habían tomado suficiente tiempo para llegar al fondo de sus personajes. Por otra parte, continuaba Jouvet, existían actores que absorbían el texto lenta y vagamente, lo que daba por resultado que la cristalización fuera incompleta.

"Decía además, que para conseguir en forma eficaz que un estudiante llegara a comprenderse a sí mismo, el profesor debe tratar de ayudarlo a verse como lo ven los otros, porque recién el estudiante puede obtener una apreciación equitativa de sí mismo. Esto es muy difícil de lograr.

"En un artículo Jouvet, definía al actor en contraste con el comediante. El actor, dice, se ve restringido en la práctica de su arte por la naturaleza de su talento y el exceso de su personalidad. Sólo puede desempeñar pocos papeles "ya que únicamente puede presentar una distorsión de su propia personalidad". El comediante, en cambio, tiene la capacidad inherente de representar todos los tipos: "un actor penetra en la piel de un personaje, el comediante es penetrado por él".

"El estudiante debe aprender instintivamente cómo establecer un acuerdo entre él, sus compañeros de actuación y su público. Para empezar debe lograr de sí mismo una paz interior antes de salir a escena y obtener, al mismo tiempo, una descontracción física, una especie de vago aflojamiento interior, una plasticidad espiritual, un estado de espíritu que facilite el moldeo de su carácter. Y mientras representa con sus compañeros debe controlar sutilmente esa personalidad casi de médium, debe ser ella y vivirla. Cuando el actor ha logrado vivir la vida de su papel, su magnetismo

personal se hará sentir y penetrará al público. Pero si el actor no se funde con su papel o algunos de los otros compañeros de reparto no establecen una armonía con él, la obra será algo mecánico, en el mejor de los casos, y fracasará totalmente en el peor".

"Dice Jovet: "Atiborrarse y luego purgarse de sus pensamientos y energías a fin de comunicarlos a sus compañeros; expresar públicamente pasiones, disimuladamente o con personalidad; expresar los sentimientos de otro encarnándolos físicamente y, por su parte, permanecer en un estado constante de propio engaño, en el que la sinceridad va tan lejos hasta perder el nombre; pronunciar o declamar lo que uno no habría pensado; sentir a veces lo que uno jamás experimentará; despojarse constantemente de las propias emociones y convertirse en otro ser, cada temporada; ahí tienen la vida de ese monstruo que se le escapó a Bufon, el llamado actor".

Escribió Jovet: "Una frase o una línea en una obra es, ante todo, un estado que debe ser alcanzado por el actor, mediante una sensibilidad tal que lo haga enunciar esa línea con la misma plenitud con que fue escrita, como si él la estuviera creando. De esa manera llega al público mediante un sentimiento incomprensible, donde ya no importa la inteligencia. El público entonces, percibe la línea, no en un sentido literal, sino con la fuerza de la creación".

"La forma en que Jovet abordaba una obra podía ser reproducida solamente por aquellos dotados de gran talento. Presupone un texto sumamente poético y un reparto inteligente. En este enfoque es primordial el ser humano, el personaje. La acción fluye de un personaje a otro. Todo lo demás tiene importancia secundaria.

"La esencia del teatro es en sí inexplicable; sin embargo, los filósofos han intentado muchas veces explicarla. Durante más de un siglo antes del tiempo de Jovet, estudiosos y hombres de teatro discutieron la validez de la "Paradoja del comediante" de Diderot. Este alegaba que un actor debe necesariamente tener una doble personalidad; más aún, que los grandes actores dominan sus emociones cuando están representando, mientras los de menor talla no lo hacen, y los muy sensibles se dejan sumergir por ellas. "Pero un dualismo, escribía Jovet, existe en todos los hombres; por lo tanto, la paradoja de Diderot no tiene sentido y solamente sirve para aumentar la confusión, en lugar de aclararla".

"El teatro vive solamente durante el desarrollo de la acción y durante esos raros momentos dramáticos. Si Diderot y otros antes que él, como Aristóteles, hubieran sido suficientemente receptivos durante una representación como para perderse en la acción, su filosofía habría sido menos arbitraria, menos pretenciosa.

"Ya que todo lo que precede o sigue al acto dramático no es teatro y dado que la complicación emotiva en el acto dramático no permite un análisis objetivo, en general se halla que son inexactas las conclusiones de los filósofos. El actor cerebral de análisis los excluye de toda participación.

Jovet: "Aquí todo lo que tenga que ver con los sentidos debe ser examinado por la mente, y la mente, en este caso, no puede prescindir de las sensaciones y el cuerpo".

"Jovet mantenía que su producción no era de tono cerebral; por el contrario, tal concepto hubiese estado en contra de sus principios estéticos. Abordaba una obra por el camino de sus sensaciones" – producidas en gran parte por sus acciones físicas – "y dejaba que el texto fuera penetrando lentamente en su sangre hasta ser parte de él".

Decía: "El actor se asemeja a un alfarero que modela barro y cuya sensibilidad es como una corriente en la yema de los dedos" .

"Al revés de otros tantos hombres de teatro, Jovet era contrario a establecer reglas fijas que debían ser seguidas por los actores. El creía que tales reglas únicamente podían obstaculizar la expresión creadora del actor. Por lo tanto, abordaba las obras con todas sus sensibilidades, con una mente desprovista de todo concepto previo personal, literario o histórico. Confiaba en su experiencia para que le ayudara en los ritmos del diálogo o la estructura de la obra y no vacilaba en seguir los dictados de su intuición, si era necesario, porque sabía que las verdades del teatro no son verdades racionales.

"Jovet dijo que correspondía al actor resucitar el texto creando seres humanos de carne y hueso. Esto solo podía lograrse pasando por tres etapas de la interpretación: sinceridad, objetividad e intuición. Aunque pocos actores llegan a la fase intuitiva final, Jovet lo sabía.

"De acuerdo con Jovet, el arte del teatro se basa en las sensaciones y el uso eficaz de ellas. Una obra teatral es un mensaje, una proposición, un acto de amor y corresponde al actor traducir y proyectar para otros las ideas y sensaciones del autor. Para lograr los mejores resultados se requiere un alto grado de receptividad y una capacidad de rechazar a veces todo cuanto es cerebral e intelectual.

"El actor experimentado puede descubrir fácilmente la diferencia entre el intérprete que debe ser y el instrumento que es. Sabe que el personaje que está representando vive su propia existencia independiente y que sus propias sensibilidades pueden ser completamente diferentes de las del personaje que interpreta. Y sin embargo, es solamente en momentos de verdadero desdoblamiento que el actor puede criticarse a sí mismo y mejorar sus facultades creadoras con la intuición. Pero esa oportunidad se pierde si el actor emplea el personaje para servir a sus fines egoístas: exhibicionismo, escape, egoísmo".

Completamos esta CH. D. con la transcripción de unos fragmentos originales de Jean Louis BARRAULT, tomados de su libro "*Soy un hombre de teatro*", publicado por Ediciones Leviatan, Buenos Aires, 1958.

"El hombre de teatro siente anticipadamente para los otros, a fin de ayudarlos a sentir. Percibir lo más conveniente para beneficio, exaltación o liberación de los otros.

"El hombre de teatro debe poseer una sensibilidad a la vez particular y general. Aquello que a él convenga convendrá también a los demás. Pertenece a los demás tanto como a sí mismo.

"Los hombres de teatro "por amor hacia algunos metros cuadrados de escenario, con el mismo amor, aceptan servir todas profesiones, todos los oficios y hasta los trabajos más pesados y desagradables que se acumulan alrededor".

"En cuanto a la relación del actor con el personaje, es necesario tener muy en cuenta que "un actor sólo obedece a aquello que siente. Por más que comprenda aparentemente lo que se le pide, jamás podrá hacerlo si no lo siente.

"Antes de saber, el amor" decía Platón. Para los actores esto es absolutamente

exacto. Como en el amor, la búsqueda de un personaje es un conocer por los sentidos misteriosos del tacto. Ciertamente se conversa, se habla, se discute, se sutaliza sobre las ideas, se diserta sobre los intercambios psicológicos de las situaciones, pero siempre con la esperanza de sentirse un momento. Como cuando se filtra con una mujer, con la esperanza de acercarse a ella y sentirla junto a uno mismo. No es por el análisis que se consigue a un personaje sino por la movilización de todos los sentidos orientados en una dirección.

"Ahora bien, el hombre de teatro no debe perder el objetivo de la obra; a ella sirve, y al servirla, servirá a los otros.

"Ante todo hay que tranquilizar a los actores en cuanto se empieza a trabajar sobre el escenario; ya están por demás preocupados con la búsqueda de sus personajes. El hombre había proyectado y anotado una primera "puesta en el lugar" para probarla en el escenario. Así, con el libreto en la mano y la ayuda de esa primera construcción, la compañía está en condiciones de pasar toda la obra.

"Esa segunda fase de los ensayos es prosaica: "Tú entras por aquí; tú por allá, ustedes se encuentran más o menos aquí... Tú vas hacia él cuando ha llegado (no caminen juntos)... etc., etc.

"En el transcurso de este trabajo ingrato, los actores se familiarizan con sus papeles y cuando más o menos al cabo de quince días, se ha ubicado – movimiento escénico – íntegramente la obra, los actores ya casi saben la letra y uno tras otro abandona la atención al libreto o al apuntador, que está allí para "sostenerlos", al igual que el asistente, que fija en papeles los emplazamientos, está preparado para conducirlos a través de nuevos ensayos por el camino fijado.

"Este trabajo exclusivamente material evita también al actor pensar demasiado intelectualmente en su personaje; le permite descontractarse si sabe hacerlo, y a menudo es entonces cuando el personaje lo sorprende. Lo descubre antes de haber buscado demasiado.

"En este período en que transcurre la batalla humana creativa, entre todos, se logra lo que se llama una familia de teatro.

"En el transcurso de esas horas febriles en que se ha vivido tan cerca los unos de los otros, se crea una intimidad, un afecto y un anhelo de apoyo mutuo. Ese clima de ternura fraterna indudablemente facilita a los actores el clima creativo de su personaje, así como a todos los demás participantes el logro de sus correspondientes tareas. La ternura trae alegría, y ésta un ámbito creativo.

"Si se examina desde un punto de vista severo, se tiene el derecho de decir que la elección de la vida de teatro esconde una huída... La necesidad de huír de una vida verdadera y quizá más fuerte que la vida que se ha elegido. Quizá este oficio no es más que una profesión falsa inventada para escapar de una profesión verdadera.

"Pero si se trata de considerar seriamente las razones que pueden orientar a un jovencito hacia este oficio, uno nota que para practicarlo correctamente hay que sentirse tomado originariamente por una facultad particular de AMAR; amar de una manera general. Amar al ser humano y amar todo lo que es humano en la naturaleza. Es "amador"; nace amando, y esta facultad particular de amar le da el poder de identificarse fácilmente con todo lo que ama. Es sabido que los amantes llegan a

parecerse en la voz, la mirada, los gestos, la letra. Existe una palabra para explicar este fenómeno: mimetismo.

"La segunda particularidad que orienta a tal o cual joven hacia el teatro es una cierta condición del espíritu que tiende a dar una alma humana a todo lo que lo rodea. Su imaginación humaniza hasta los menores objetos, una silla, el fuego, una flor, la lluvia, la primavera; a sus ojos todo cobra rostro humano, corazón humano, carácter, sensibilidad, alma humana. Esta facultad de dar alma humana a las cosas se llama animismo.

"Así, cuando se está penetrado de un amor suficientemente grande como para transformarse en el objeto que se ama y para dar un alma humana a ese objeto, cuando se está dotado de un poder particular de mimetismo y animismo, creo que se puede decir que se tiene el virus del teatro. Ese virus es de cierta manera una enfermedad del Amor.

"Pero, claro está ningún niño dirá a sus padres: "Quiero hacer teatro por que estoy penetrado de animismo y mimetismo". Creo que el niño se contenta con decir, como me contesté yo desde mi más tierna edad: "Quiero hacer teatro... Porque me gusta".

"El teatro es el arte de la infancia".

"Con referencia a los jóvenes que ya escogieron por vocación el teatro, cabe decirles: "En lo que se refiere a las teorías, desconfía de las ideas y de las fórmulas deliberadas. El teatro, como la vida, es complejo y variado; todas las fórmulas son buenas a condición de que tomen como punto de partida una sensación auténtica y que, por encima de la cabeza y la inteligencia alcancen el corazón. El corazón planea por encima de la carne y hasta por encima del espíritu: es la supercarne.

"Practicar un teatro vivo haciendo un llamado a los principios eternos, comunes a todas las "escuelas", (las cuales se combaten y se destruyen las unas a las otras, de generación en generación) al servicio de un público valiente y libre, es la ambición más profunda del hombre de teatro".

Nuestra próxima CH. D. N° 7, nos permitirá acceder a las palabras del director, actor y teórico francés, Jacques COPEAU.

Tema: *Jacques Copeau al intervenir en esta materia, con toda su larga y variada experiencia, nos dice que "el actor es entre todos los artistas, el que más sacrifica su persona en el trabajo de creación y representación que ejerce".*

En esta CH. D. N° 7 - TI, transcribimos unos párrafos seleccionados del trabajo de Jacques COPEAU, "*Reflexiones de un comediante*", contenido en el libro "La paradoja del comediante", Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1957.

"Tengo en alta estima el talento de un gran artista — escribe Diderot —, pienso con melancolía que ese hombre es raro..."

"Shakespeare dice (Hamlet, Acto 2º Escena II) que la naturaleza del comediante es contra natura, que es horrible y, al mismo tiempo, admirable. Lo expresa con una sola palabra: Monstruos.

"Lo que resulta horrible, en el artista, no es la mentira, puesto que él no miente. No es el engaño, porque no engaña. Tampoco la hipocresía, ya que aplica su monstruosa sinceridad a ser lo que no es; y menos aún a expresar lo que no siente, sino a sentir lo imaginario.

"Lo que trastorna al filósofo Hamlet es que, en un ser humano, las facultades naturales son llevadas a un uso fantástico.

"El comediante se expone a perder su rostro, y a perder su alma. Los encuentra falseados o no los encuentra, en el momento en que los necesita para volver a sí mismo. Sus rasgos no se componen, su apariencia y su verba permanecen demasiado libres, desligados, como separados del alma. El ser entero del actor conserva, en este mundo humano, los estigmas de un comercio extraño. Al volver de la escena parece salir de otro mundo.

"El oficio del actor tiende a desnaturalizarlo. Está en la consecuencia de un instinto que impulsa al hombre a desertar de sí mismo para vivir bajo otras apariencias. Es, por tanto, profesión que los hombres la encuentran peligrosa. Tienen la idea de que el comediante hace algo prohibido: engaña a la humanidad y se burla de ella. Sus sentidos y su razón, su cuerpo y su alma, no le han sido otorgados para que disponga de ellos como de instrumento, forzándolos y haciéndolos girar en todas direcciones.

"Ahí reside el misterio: el que un ser humano pueda considerarse y tratarse a sí mismo como a la materia de su arte, actuar sobre sí como sobre un instrumento al cual está obligado a identificarse, sin dejar por eso de distinguirse de él; actuar sobre sí mismo y ser el actuante. El actor es entre todos los artistas, el que más sacrifica su persona en el ministerio que ejerce.

"Exige del actor mucho "razonamiento". A este respecto concordamos de buen grado con él en contra de aquellos que querrían rebajar nuestro oficio considerándolo incompatible con las altas funciones del espíritu. Dice Diderot: "En ese hombre —el

actor—, es necesario un espectador frío y tranquilo..." Eso significa concederle una facultad que posee todo artista: "En consecuencia, exijo que posea penetración..." Si. Pero Diderot agrega: "Y ninguna sensibilidad". He aquí la paradoja, que torcerá todo.

"Pero en más de una ocasión, Diderot contradijo su propia tesis, permitiendo que el sentido común se explayara sobre el tema.

"Así, escribe a la señorita JODIN: "El actor que sólo posee sentido común y raciocinio, es frío; el que sólo posee labia y sensibilidad, está loco. Lo que torna sublime al hombre es cierto temperamento, mezcla de sentido común y de ardor. No tratéis pues nunca de ir más allá de vuestra propia sensibilidad; tratad de que sea exacta".

"En la Segunda Conversación sobre el "Hijo natural", —obra de Diderot—, leemos: "Una actriz de poca inteligencia, no muy penetrante, pero de gran sensibilidad, comprende sin dificultad una situación moral, y encuentra, sin pensarlo, el acento que conviene a varios sentimiento diferentes que se funden juntos".

Luego agrega: "No es el precepto, sino algo más inmediato, más íntimo, más oscuro, y más cierto lo que los guía (a los actores de teatro) y los ilumina"

"Diderot pasa de largo ante ese misterio sin aportar la menor claridad, y lo contemplamos a punto de otorgar plenos poderes a la sensibilidad, tal como los atribuyera al raciocinio".

"Abandonad la técnica -escribe a la señora Riccoboni- ...Es la muerte del género".

"Lo cual parece implicar que todo nace de la sensibilidad, pero que el actor debe desligarse de ella y elevarse a través de la inteligencia, tal como Diderot lo reconoce en su apóstrofe a GARRICK: "Célebre Garrick... No me has dicho, acaso, que aunque sintieras hondamente, tu trabajo sería débil si, cualquiera que fuera la pasión... que debieras expresar, no supieras elevarte con el pensamiento...".

"Es de Diderot aquello de "que un actor entra en un papel, que se desliza en la piel de un personaje". Me parece que esto no exacto. Es el personaje quien se acerca al comediante, quien le pide todo lo que necesita para vivir a sus expensas, y que poco a poco lo reemplaza en su piel. El artista trata de dejarle en libertad de acción.

"No basta con ver bien un personaje, ni con comprenderlo bien, para ser capaz de convertirse en ese personaje. Tampoco es suficiente con poseerlo, para darle vida. El debe ser el poseedor.

"Un exceso de inteligencia engaña al actor. Los más sagaces, los más dotados, aparentemente, de imaginación, los que van al encuentro del personaje más fácilmente, no son generalmente los más sinceros, ni los más seguros. El personaje se resiste al que no observa hacía él las formas y movimientos necesarios. Hay que saber apoderarse de él.

"Ciertos sentimientos no llegan a incorporarse al personaje, ni a dejarse experimentar por él si no van acompañados de ciertos movimientos, de ciertos gestos, de ciertas contracciones localizadas, o con una vestimenta especial, o en función de ciertos accesorios.

"La virtud de la máscara es más convincente aún. Simboliza perfectamente la posición del intérprete con respecto al personaje, y demuestra en qué sentido tiene lugar la fusión entre uno y otro. El actor que trabaja provisto de una máscara recibe de ese objeto de cartón la realidad de su personaje. Es mandado por él y lo sigue de manera irresistible. Apenas se la coloca, siente fluír en él una vida que no poseía, que ni aún sospechaba. No solamente su cara, sino toda su persona, y el carácter mismo de sus reflejos, en los que ya se pre-forman ciertos sentimientos que era incapaz de sentir o fingir con la cara descubierta.

"Tentación bien conocida de los actores hechos al oficio: la de levantar por un instante la máscara, de ausentarse furtivamente del papel, de burlarse de la ilusión que se representa. Así ponemos a prueba nuestra maestría, nuestra seguridad. Cedemos a la necesidad de convencernos de que nuestro personaje no nos ha absorbido, consumido, suprimido, suplantado por completo.

"Que el actor no siempre siente lo que representa, que dice el texto sin representar ni el personaje ni la situación, que consigue actuar sin falta aparente, es decir casi justa y correctamente, aunque no esté dominado por la emoción, todo esto es cierto. Es su fracaso. Es la pendiente recorrida por los perezosos y los mediocres.

"Diderot dirá "que se ha agitado sin sentir nada".

"Si se ha agitado en forma visible, es porque, efectivamente, no sentía. Lo hacía para tratar de sentir.

"Imagino a un comediante ante el libreto de un papel que le gusta y comprende, cuyo carácter está de acuerdo con su modo de ser. Este papel lo interpreta sin esfuerzo. En la primera lectura sorprende por su precisión. Todo está magistralmente indicado, no solamente el espíritu general de la obra, sino hasta los matices. Y el autor se regocija por haber encontrado el intérprete ideal. "Espere —le dice el actor— todavía no lo he conseguido". Porque el actor no se engaña con respecto a esta primera toma de posesión, en que sólo reinaba el espíritu.

"He aquí el momento en que el actor comienza su trabajo. Ensaya en voz baja, con precaución, como con temor de amedrentar a algo, en su interior. El actor, posee su papel, de memoria.

"Este es el momento en que comienza a poseer un poco menos a su personaje. El artista ve lo que quiere hacer. Compone y desenvuelve. Coloca las ligaduras, las pausas. Razona sus movimientos, clasifica sus gestos, repite sus entonaciones. Se mira y se oye. Se aleja de sí. Se juzga. Pareciera que ya no puede dar nada más de sí mismo. A veces se interrumpe en su trabajo para decir: esto yo no lo siento. Propone, a menudo con razón, una modificación del texto, una inversión de la frase, un retoque de la puesta en escena que le permitiría, así lo cree, sentir mejor. Busca como llegar a la postura debida, al estado de sentir: un punto de partida, que a veces estará en la mímica, o en el diapasón de la voz, en una simple respiración... Trata de obtener armonía. Tiende sus redes. Organiza la captura de algo que él ha comprendido y sentido hace tiempo, pero que se mantiene exterior a él, algo que aún no ha penetrado en él. Escucha con ánimo distraído las indicaciones esenciales impartidas por el director, sobre las emociones del personaje, los móviles, su mecanismo psicológico entero.

"Es entonces cuando el autor le habla al oído: "Pero querido amigo, ¿por qué no continúa su actuación del primer día? Sea usted mismo".

"El actor ya no es el mismo. Y todavía no es "el otro". Lo que hacía el primer día, lo olvida a medida que se pone en condiciones de representar su papel. Se ha visto obligado a renunciar a la espontaneidad, a lo natural, a los matices, y a todo el placer que le proporcionaba su trabajo, para cumplir con la tarea difícil, ingrata, minuciosa, consistente en extraer de una realidad literaria y psicológica, una realidad escénica. Ha debido poner en su lugar, asimilar todos los procedimientos de metamorfosis que, al mismo tiempo, son los que lo separan de su papel y los que lo llevan a él. Recién cuando haya terminado ese estudio de sí mismo en relación a un personaje dado, puesto en acción todos sus medios, ejercitado su ser en servir a las ideas que concibiera y a los sentimientos para los que prepara un sendero en su cuerpo, en sus nervios, en su espíritu, en lo más profundo del corazón, recién entonces volverá a ser el dueño de sí mismo, transformado, y tratará de entregarse.

"Por fin el actor llena su papel. No descubre en éste nada de vacío, ni de ficticio. Podría vivirlo sin palabras. Confronta su sinceridad con ese hermoso "silencio interior" de que hablaba Eleanora DUSE.

"Entra en un mundo diferente. Asume esa nueva responsabilidad. Por ella, sacrifica todo un mundo real: preocupaciones, dificultades, dolor, sufrimiento.

"El momento de alzar el telón lo sorprende... sus primeras palabras han surgido contra su voluntad... ya está desunido. Por un instante deja de sentir. Se bate en retirada. Busca un punto de apoyo. Respira profundamente. Piensa que se recuperará, porque conoce su oficio. Yo creo que cuando más sensible es un actor, más propenso es a esos vértigos.

"Pero el artista volverá nuevamente a sentir emociones... porque conoce su oficio.

"Supongamos que no haya dejado de sentir. Llega a la plenitud. Pero esta misma plenitud debemos medirla. Hay una medida para la sinceridad, tal como hay una medida para la técnica. ¿Diremos que el actor no siente nada porque sabe aprovechar su emoción?. ¿No debemos admirar más bien, ese admirable instinto, ese don natural y de razón que, hace unos instantes, ponía al actor turbado en la pista de la sensibilidad y que ahora previene a su emoción de no descomponer su actuación?. Se necesitan también unos nervios flexibles y resistentes, y unas operaciones interiores rapidísimas y muy delicadas.

"Poner en duda la sensibilidad del actor, a causa de su presencia de ánimo, es negarla a todo artista que respeta las leyes de su arte, no permitiendo nunca que el tumulto emotivo paralice su alma. El artista reina con un corazón tranquilo, sobre el desorden de su rincón de trabajo y de sus herramientas. Cuando más lo invade y excita una emoción, tanto más su cerebro se torna lúcido. Esa calma y esta excitación son compatibles, como sucede con la fiebre y la embriaguez.

"Lo absurdo de la "paradoja" consiste en oponer los procedimientos propios del oficio a la libertad del sentimiento, y negar, en el artista, su coexistencia y su simultaneidad.

"Lo esencial del comediante, es entregarse. Para darse es necesario que primeramente se posea a sí mismo. Nuestro oficio, con la responsabilidad que presupone, con los reflejos que fijará y a los que dirige, es trama propia de nuestro arte, junto con la libertad que éste exige y los encandilamientos que encuentra a su paso. La expresión emotiva se desprende de la expresión adecuada. No solamente la técnica no excluye la sensibilidad: sino que la autoriza y la pone en libertad. Es su soporte y su guardián. Es gracias al oficio que podemos abandonarnos, porque gracias a él sabremos volver a encontrarnos.

"El estudio y observación de los principios, un mecanismo infalible, una memoria segura, una dirección obediente, la respiración regular y los nervios en reposo, la cabeza y el estómago livianos, nos proporcionan tal seguridad que nos inspira audacia. La regularidad en las inflexiones de la voz, en las posiciones y los movimientos conservan la vivacidad, la claridad, la variedad, la invención, la igualdad, la renovación. Nos permite improvisar

¿No resulta monstruoso que ese actor,
en una simple ficción, en una pasión imaginaria,
tenga el poder de hacer entrar su alma,
a la fuerza, en un concepto propio,
a tal punto que su influencia haga palidecer su rostro todo;
los ojos llenos de lágrimas, la emoción al descubierto,
la voz quebrada, y toda esa operación adaptando
las formas convenientes a su idea?

(HAMLET, Acto N° 2. Escena II)

"Shakespeare describe como un actor, la conducta del hombre que actúa sobre sí mismo haciendo vivir a un personaje imaginario... Interpretar, consiste primeramente en deslizarse en el conocimiento de lo que se va a representar. Es formarse un concepto. Es, seguidamente, poseer la capacidad de introducir, por la fuerza, su alma en ese concepto... La inteligencia reforzada por la experiencia y el razonamiento, elabora ideas coherentes y variadas. La sensibilidad las anima y les da calor. En su interior, y en los límites de una operación misteriosa, precaria, sometida a toda clase de circunstancias y particularidades, que revestirá cada vez más exactamente la idea —lo que Diderot llama: un fantasma— de las formas necesarias, de los signos tangibles en los que el espectador reconocerá la naturaleza de los sentimientos que se agitan dentro del actor... A medida que esos signos se afirman, en precisión, en acento, en profundidad, a medida que se apoderan del cuerpo y de sus costumbres, estimulan a su vez los sentimientos interiores que realmente, y en forma progresiva se instalan en el alma del actor, la invaden, la suplantán. Es a esta altura del trabajo que germina, madura y crece una sinceridad, una espontaneidad conquistada, obtenida, de la que podemos decir que actúa como una segunda naturaleza, que inspira a su vez las reacciones físicas y les confiere elocuencia, naturalidad y libertad".

En nuestra próxima Ch. D. N° 8 - T.I., tendremos oportunidad de conocer la palabra del actor, director y pedagogo teatral Richard BOLELAVSKI.

Tema: *Al hablarnos de la formación del actor Richard Bolelavski nos dice que "Primero se desea algo, ese es su anhelo de artista, luego lo define en un verbo, es su técnica de artista; y luego lo hace realmente, esa es su expresión de artista".*

Esta será la CH. D. N° 8 - TI, en la que nos llegarán los fragmentos originales de Richard BOLELAVSKI, de su libro "*La formación del actor*", publicado por Editorial Alameda, México, 1954.

Este libro, ya hace años fue editado en sus seis lecciones, en diversos números de la Revista TEATRO del C. T. Nuevos Horizontes.

Son diálogos entre la actriz, La Criatura y el autor, Yo.

"Yo.- Muy bien, (luego de que ella interpretó una escena). Debo decirle que en este momento ha hecho usted más por el teatro o más bien por usted en el teatro, que lo que hizo representando todos sus papeles. Usted ha sufrido en este momento, ha sentido profundamente. Estas son dos cosas sin las cuales no se puede hacer ningún arte y especialmente el arte teatral.

(...) "La concentración es la cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas espirituales e intelectuales hacia un objeto definido y continuar tanto como uno desee, algunas veces por un tiempo mayor del que puede soportar nuestra fuerza física.

(...) "Representar es la vida del alma humana recibiendo su nacimiento a través del arte.

(...) "Las escalas del actor son sus cinco sentidos: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto. Esa será la llave de su creación como una escala lo es para el Nocturno de Chopin... Todo eso usted lo debe aprender en arduos ejercicios diarios.

"Yo.- Lo que el actor necesita es talento y técnica. La educación del actor consta de tres partes:

La primera es la educación de su cuerpo, de toda la estructura física, de cada músculo y fibra.

La segunda parte de esta educación es intelectual, cultural. Necesito un actor que conozca la literatura mundial; que sepa la historia de la música, la pintura, la escultura; que tenga una idea clara de la psicología del movimiento, de la expresión, de la emoción y de la lógica del sentimiento. Que sepa algo de la anatomía del cuerpo humano.

La tercera parte de la educación, es la educación y entrenamiento del alma —el factor más importante de la acción dramática—. El actor debe tener una alma capaz de vivir a través de cualquier situación exigida por el autor. El trabajo para esto consiste en las siguientes facultades: Completa posesión de los cinco sentidos en

varias situaciones imaginables, memoria de inspiración, memoria de imaginación y por último memoria visual.

"El desarrollo de la fe en la imaginación; el desarrollo de la imaginación en sí misma; el desarrollo de la ingenuidad; el desarrollo de la observación; el desarrollo de la fuerza de voluntad; el desarrollo de la capacidad para dar variedad en la expresión de la emoción; el desarrollo del sentido del humor y de lo trágico.

"Sólo queda una cosa que no puede ser desarrollada, pero que debe estar presente. Es el TALENTO.

"En arte, las únicas reglas verdaderas son las que descubrimos nosotros mismos.

"La técnica es necesaria, la de la estructura de la acción dramática que el escritor expresa en palabras, teniendo la acción como objeto y el fin de sus palabras y que el actor ejecuta, y actúa, como la palabra actor implica por sí misma.

"Lo que esperaríamos de un actor es que compaginara con la ley de acción de la naturaleza la triple ley que usted puede ver en el árbol. La primera el tronco principal, la idea, el pensamiento. En las tablas esto viene del director. La segunda, las ramas, elementos de la idea, partículas de la razón. Esto viene del actor. La tercera, el follaje, el resultado de las dos anteriores, la presentación brillante de la idea, la resplandeciente conclusión.

"El autor es la savia que fluye y alimenta el conjunto.

"Describiendo sus acciones, el actor usa sólo verbos, eso es significativo. Un verbo es en sí, acción. Primero se desea algo, ese es su anhelo de artista, luego lo define en un verbo, es su técnica de artista; y luego lo hace realmente, esa es su expresión de artista.

"Hay que memorizar sus acciones como se memoriza la música.

"Los ensayos son útiles con ese propósito. El actor repite la acción algunas veces y la recuerda. Las acciones son muy fáciles de recordar, más fáciles que las palabras.

"Tomemos de el libro "El actor: un tratado de arte de actuar, Londres, Editado por R. Griffiths, Parroquia de San Pablo, 1750":

"El actor que debe expresarnos una pasión extraordinaria y sus efectos, si actúa su parte con verdad, no es sólo para asumir las emociones que esa pasión puede producir en la generalidad del género humano; sino que debe darle esa forma peculiar bajo la cual aparecerá, cuando se adentre en el corazón del personaje que nos está pintando".

Lo cual justifica la necesidad de la importancia que el actor debe conceder a la caracterización, que es lo que Bolelavski está expresando en esta parte, donde agrega:

"El actor crea la vida completa de un alma humana en el escenario ⁽¹⁾, cada vez que crea un papel. Esta alma humana debe ser visible en todos sus aspectos: físico, mental

(1) Para entonces, 1954, ya hacían veinticinco años que Stanislavski, con su nuevo método, el de las Acciones Físicas, había superado lo de la "Vida del espíritu humano" por lo de que el teatro buscaba crear "la vida del cuerpo humano" del personaje.

y emocional. Además, debe ser única. Debe ser "el alma". La misma que imaginó el autor, la que le explicó el director, la que el actor sacó a la superficie desde lo más hondo de su ser.

"En el estudio de un personaje el acto debe tener en cuenta, principalmente, el ritmo o la organización de su energía para expresar las palabras del autor. Después de estudiarlas y ensayarlas durante un tiempo, el actor deberá conocer cómo se mueve el pensamiento del autor. Debe gustarle. El ritmo de ese pensamiento debe contagiar el suyo.

"La sensibilidad de un personaje es la única esfera donde el autor deberá tener en cuenta las demandas del actor y ajustar sus textos a la interpretación. Si no el actor está justificado al hacer modificaciones, para conseguir los mejores resultados en el delineamiento emocional de su parte.

"La emoción es el soplo de Dios en un papel. A través de la emoción, los personajes de un autor surgen vivos. El autor inteligente hace lo imposible para que esa parte de su creación teatral sea lo más armoniosa posible, sin echar a perder la idea y el objeto de la obra.

"El actor debe buscar una cualidad fundamental: la libertad, para lograr la expresión de sus emociones; absoluta e ilimitada libertad. Esa libertad será su caracterización de las emociones que tenga a mano. Cuando la estructura interna de su personaje esté bien construida, cuando haya dominado su apariencia externa, cuando la manifestación del pensamiento de su personaje esté en perfecto acuerdo con la manera de pensar del autor, observe durante los ensayos para ver cuándo y dónde sus emociones encuentran dificultad para surgir.

"El talento necesita cultivarse y sólo cultivándolo se puede descubrir que existe de verdad".

"El don de *la observación* del actor debe ser cultivado por medio de todas sus facultades, no sólo de su vista y de su memoria

"El teatro es un lugar donde la enseñanza y la doctrina están excluidos. La práctica es la única que cuenta.

La observación ayuda a los estudiantes de teatro a notar todo lo raro en la vida diaria. Eso vigoriza su memoria, almacena en ella todas las exteriorizaciones visibles del espíritu humano. Los hace sensibles a la sinceridad y al fingimiento. Les desarrolla su memoria sensorial y muscular y facilita su adaptación a cualquier trabajo que se les requiera para crear un personaje. Abre sus ojos a la valoración total de distintas personalidades y valores en las gentes y en las obras de arte. Y, por último, enriquece su vida interior por el consumo amplio e intensivo de todas las cosas y acciones de la vida exterior.

"Creemos que vemos todo y no asimilamos nada. Pero en el teatro, donde tenemos que representar la vida, fallamos lamentablemente. Estamos obligados a observar el material con que trabajamos.

"Para nosotros todas las noches son de estreno. Todos nos exigen dar lo mejor de nosotros mismos. Por regla general, cree que la inspiración es el resultado de un duro trabajo. Pero la única cosa que puede estimular la inspiración en un actor, es una constante y sutil observación durante todos los días de su vida. Uno debe seleccionar y almacenar experiencias para cualquier emergencia, en todo momento.

Ritmo "No hay acción sin conflicto. El A,B,C, de las cosas, por decirlo así. En el teatro yo lo llamo señor "Qué", una personalidad más bien muerta sin su compañero "Cómo". Es solamente cuando "cómo" aparece en el escenario que las cosas empiezan a suceder.

"El conflicto presentado en el escenario puede ser creado con inesperada espontaneidad, con impulso incalculado y sumergir al auditorio en un tremendo estado de adhesión hacia una parte u otra. Los obligará a encontrar por sí mismos la respuesta viva. Esto es el teatro. El secreto no está en la pregunta "¿Cuál es el tema de la obra?", sino en esta declaración: "Así es cómo el tema persiste o no, a través de todos los obstáculos".

"La inspiración y la espontaneidad son el resultado de la práctica y el cálculo.

"En cuanto a la definición de ritmo, son incontables las horas que he pasado tratando de lograrlo para que pueda ser aplicado a todas las artes. En mi camino hacia una definición no he llegado a una aproximación mayor que ésta: Llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final del artista.

"Por ejemplo, en "La última cena", de Leonardo, el elemento del ritmo es aquí la mano.

"Cambia posición veintiséis veces; veintitrés visiblemente y tres en forma no visible. Si el actor supiera todas las posiciones de memoria y pudiera cambiar libremente de una a otra, reconstruyendo su significado en cada cambio, lograría el ritmo de esa obra de arte extraordinaria.

"Existir es tener ritmo: Elementos de él son el tono, movimiento, forma, palabra, acción, color, en fin, todo lo que hace que una obra de arte exista.

"La espontaneidad se consigue en un sentido desarrollado del ritmo. En cuanto al tempo que significa la velocidad, el compás, "lento, mediano, ligero" – y sus matices – es limitado.

"Para un actor el trabajo de adquirir el sentido del ritmo es cuestión de darse libre y enteramente a cualquier ritmo con que tropiece en la vida. En otras palabras: a no ser inmune a los ritmos que lo rodean.

"No hay ni una piedra en el universo sin un sentido de ritmo. Todo ser normal lo tiene. Algunas veces sin desarrollar, en estado latente, es cierto. Pero con un poco de esfuerzo lo sacará a flote.

Nace una criatura con la manifestación de ritmo presente en ella. Respira. Un comienzo que la naturaleza nos da a todos. Después de eso sigue el desarrollo.

Primero el andar, segundo la emoción, tercero la palabra. Un paso, una emoción, una palabra, se cambian en otros y después en otros, con un designio final a la vista.

"Este es el primer plano del ritmo: conocimiento. El segundo plano llega cuando fuerzas externas le imponen a usted su ritmo, cuando usted camina, se mueve o gesticula, con o para otros. Cuando corre para encontrar a un amigo; cuando le da la mano a un enemigo; cuando sus palabras contestan otras palabras, arrebatándolo o refrenándolo; cuando sus emociones son la respuesta directa y el resultado de los sentimientos de otra persona.

"El tercer plano es cuando usted dirige y crea su propio ritmo y el de los otros. Escuche un concierto o un organillo callejero, tendrá la misma eficacia, porque para comenzar lo mejor es la música, allí el ritmo es más pronunciado. Escúchelo con todo su ser, en completo abandono y dispuesto a ser arrebatado por los compases definidos de la música. Entréguese a las emociones que le proporcione. Déjelas cambiar con los cambios de la música. Sobre todo esté atento y sea flexible. Pase de la música a las otras artes. Y de éstas a los acontecimientos diarios".

Completamos el espacio de hoy, con una breve referencia de León Moussinac, tomada de su libro *"Tratado de la puesta en escena"*, publicado por Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1957.

"El estudio y la discusión de la Paradoja del comediante, de Diderot, no entra en nuestro tema: resulta de la técnica de la interpretación. El desdoblamiento que parece paradójico al escritor existe indiscutiblemente en todo hombre dueño de sí mismo.

"Pierre Abraham ha explicado que el comediante, en tanto ser social, "representa aquello que une su ser interior con el personaje", toma de su yo interior con qué alimentarlo y sirve de pantalla entre dos existencias demasiado sensibles y demasiado vibrantes para que puedan ser inopinadamente puestas en contacto sin peligro para la escena que se desarrolla".

"Cita a Jouvet: "En todo caso, conviene estudiar la vocación y la profesión del comediante desde el punto de vista humano. Las cualidades de adaptación del ser humano, orientadas y desarrolladas con una finalidad determinada, hacen al comediante de profesión.

"Así, la principal diferencia entre el comediante y el actor se halla en ese mimetismo que el actor no es capaz de lograr en el mismo grado que el comediante. De la manera en que un artista interpreta un papel, del proceso que ha seguido para llegar a componer su personaje, se deduce la parte del actor y la parte que corresponde al comediante: el actor sustituye al personaje, el comediante realiza un trabajo de penetración y de insinuación...".

En la próxima CH. D. N° 9 - T.I., tendremos con nosotros las palabras de Pierre FRESNAY.

Tema: Cuando al actor Pierre Fresnay le preguntan en qué consiste el talento de un artista, responde: En la riqueza de su personalidad. "El talento consiste en tener algo que decir, y la técnica en cómo decirlo".

Pierre FRESNAY en el libro *"Yo soy un comediante"*, publicado por Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1956.

El libro se desarrolla a través de un diálogo entre el autor y el dramaturgo y escritor, Albert DUBEUX (A.D.), encargado por el editor Bernard GAVOTY de averiguar cómo va la preparación del libro prometido a este último por Pierre Fresnay (P.F.).

"A.D. ¿Pondría usted en duda que es un comediante? Es un hecho.

"P.F. Es evidente, pero usted espera que yo explique porqué y cómo lo soy. ¡Y eso!... Las obras sobre ebanistería no han sido escritas por los grandes ebanistas. Siempre me he jactado de ser un obrero de teatro, un obrero especializado. ¡No me convierta en un teórico más, que ya cansan!. Por lo demás el teatro es un arte fluido, fugitivo o inapresable, muy distinto a la ebanistería".

"P.F. La palabra sin la presencia, privada del aporte físico, de esa acción magnética que ejerce el comediante desde el escenario, no es más, que una especie de eco".

"P.F. No, el comediante es verdaderamente él mismo en el escenario; sólo allí, apoyado por una puesta en escena exacta, rigurosa, seguro de lo que quiere hacer, encuentra su libertad y puede explotar a fondo sus recursos.

"A.D. ¿Cómo ha llegado usted a ser comediante?

"P.F. No llega uno a ser comediante: lo es o no lo es. Uno es comediante inmediatamente o no llega a serlo jamás. No creo en las vocaciones teatrales tardías. En esa materia hay que hablar de una disposición de origen físico, nervioso y mental. En primer lugar es una tendencia, un gusto, un deseo, que se transforma pronto en una necesidad.

"Un hermano de mi madre era actor, Claude GARRY. Por él pude saber tan temprano qué era el juego del teatro, que se confundió rápidamente con mis otros juegos. La gente olvida que durante toda su vida, y hasta para subsistir, los comediantes son los únicos hombres que siguen jugando. El gusto de expresar con el cuerpo y la voz es un típico reflejo infantil, y en el comediante queda siempre algo del niño... bueno, tiene que quedar.

"P.F. En el mismo instante en que se ve entrar a un joven comediante en el escenario, ya sea para una audición, un concurso o una representación, es cuando mejor se siente y descubre su personalidad. Su físico habla; el rostro, los gestos, las proporciones, el aspecto todo traduce en el acto su

naturaleza, temperamento y carácter. La voz termina de revelarlo.

"A.D. ¿Y el problema de la enseñanza?

"P.F. No niego su interés, pero nunca me ha preocupado mucho. La práctica y el ejemplo de la admirable compañía en la cual me encontraba me enseñaron el oficio. Esa es la verdadera enseñanza. Por desgracia, es raro que la carrera del comediante empiece de esa manera, y no seré yo quién niegue la existencia de una técnica básica, que le es indispensable adquirir.

Al empezar sólo se registran conocimientos, y la asimilación se logra por medio de la práctica.

"A.D. ¿En qué consiste el talento de un actor?

"P.F. En la riqueza de su personalidad. El talento consiste en tener algo que decir, y la técnica en cómo decirlo, o más bien en no tener ya que preguntarse cómo se dirá. En materia de personalidad el verdadero maestro es la vida.

"A.D. ¿Qué papel desempeña la inteligencia en ese proceso?

"P.F. Si es muy dominante, si manda, puede convertirse en un freno, en un motivo de esterilización. Pero si interviene como compensadora de los excesos instintivos es un enriquecimiento.

Hay buenos comediante, y hasta grandes comediantes, que han sido unos solemnes majaderos.

"P.F. Creo que en el arte del comediante la técnica ocupa poco lugar, cómo que sólo consiste en algunos principios de respiración, emisión, dicción, expresión corporal, etc.

"A.D. ¿No cree usted que un comediante que se inicia, puede extraer muchas enseñanzas de sus primeros contactos con el público?

"P.F. Todas: ésa es la práctica misma del oficio. Mientras se familiariza con la escena, aprende a moverse con soltura sobre ella y, lo que es más difícil, con justeza. El comediante debe descubrir cuáles son sus propias posibilidades de cambio, o las incompatibilidades con ese ser de vida múltiple, siempre al acecho en la penumbra de la sala, y buscar el medio de establecer con él un contacto libre de amenazas. El silencio de una sala impresiona fuertemente.

Al comienzo de la carrera uno siente la tentación de atribuirlo a la indiferencia, en tanto que es, en verdad, la señal más segura de atención e interés. La señal peligrosa es la tos leve, primero aislada y que luego se propaga.

"A.D. ¿Cómo aprende el principiante los medios de establecer ese contacto con el público?

"P.F. A ciegas. Debe buscar el diapasón justo, la duración de los silencios, la medida en que le es permitido permanecer discreto —si es llevado a serlo— y aquella medida en la que le es indispensable subrayar la intención, sin caer en la pesadez.

"El placer del contacto con el público desde el escenario consiste en la necesidad de resistirnos a veces, de estimularle en otros momentos, de sentirnos obligados a dar siempre con el tono justo, encontrar siempre el equilibrio. Una representación ante el público es un reajuste perpetuo entre lo que queremos hacer y lo que él quiere escuchar.

"A.D. ¿Siente usted que cualquier personaje puede inscribirse en la lista de las interpretaciones?

"P.F. Claro que no. Sólo aquéllos en los cuales un rasgo importante de sensibilidad o de carácter, al menos, engarzan con alguno de los elementos del temperamento del intérprete. No es necesario que el intérprete se parezca al personaje, pero es condición previa que no haya entre ellos incompatibilidades, y que puedan encontrarse al menos en un punto determinado. Nada es difícil de ejecutar cuando no se está en desacuerdo completo con el modelo.

"A.D. ¿Y la sinceridad del comediante?

"P.F. En una sesión un director me pedía lágrimas, debí recurrir a una especie de transferencia de la emoción: me emocioné pensando en algo distinto de la situación en sí misma. Es evidente, a priori, que la sinceridad del comediante es una sinceridad secundaria; que no llega jamás y no puede llegar nunca al olvido de su estado de intérprete, ni a perder su propia personalidad en la del personaje, y servirse de un hecho tan patente para proscribir la sensibilidad del arte del comediante.

"A.D. ¿No cree usted que algunos comediantes actúan más con su inteligencia y su mente, y otros con su instinto y su sensibilidad?

"P.F. Me parece tan evidente, que es superfluo comprobarlo.

"A.D. ¿Y qué opina usted, partiendo de esa oposición del temperamento de los actores de la clasificación que estableció Pierre Brisson en 1937?

"P.F. La he olvidado.

"A.D. A los "diderotianos", a los actores que interpretan más con la mente que con el corazón, y cuyo ejemplo más típico encuentra en Lucien Guitry, opone los "rejanistas", aquellos que, según Brisson, se parecen a esa comediante y sólo son "calor, explosión, sensibilidad en movimiento".

"P.F. Yo pongo en duda la elección de su primer ejemplo. Yvonne Printemps, que sentía por Lucien Guitry una inmensa admiración me ha hablado de la obra "El Tribuno", que en el instante en que ella le comunicaba una noticia trastornadora, él daba la espalda al público con su rostro normal. Y luego volvía el rostro hacia el público, un rostro totalmente transformado y vacío de sangre, a tal punto que ella afirmaba que Guitry contrajo la enfermedad del corazón que se lo llevó mientras interpretaba esa obra. ¿Es posible actuar más con el corazón y ser menos "diderotiano"?

"A.D. Los comediantes que han actuado con la Réjane me han asegurado que un segundo antes de desahacerse en llantos bromeaba en escena con sus compañeros, y luego sus lágrimas brotaban todas las noches en el mismo instante.

"P.F. Esa no parece ser la prueba de que la Réjane no fuese "rejanista": a una sensibilidad extrema ella unía ese domino sobre los nervios que da un oficio muy seguro: esto es lo que Diderot no entendía, y es, precisamente, lo privativo del comediante.

"A.D. El personaje que haya usted elegido porque sintió con él un mínimo de afinidad, ¿cómo lo compone usted?

"P.F. Yo no lo compongo; él se compone. En primer lugar se compone afuera, en el espacio, sale de las líneas del autor, y a partir de los sentimientos y reacciones que éste le ha prestado, adquiere una apariencia, un aspecto, una conducta tanto más perfilados, cuanto mayor sea la autenticidad con la que lo ha concebido el autor, cuanto más dispuesto a recibir la vida haya sido creado. Hay personajes blandos o falsos, que se niegan a levantarse del texto y éstos son los más pérfidos y difíciles para el intérprete. Los otros, los personajes ricos se yerguen todos parecidos a partir del momento mismo de la lectura. Existen en el acto, se proyectan físicamente, uno los reconoce.

"Es el período de concepción. Sigue la gestación, que llama aún menos a la reflexión. No hay allí nada concertado. Entonces se establece un contacto, un intercambio, casi en el inconsciente, entre el personaje y el intérprete. El único esfuerzo del intérprete, en suma consiste en quedar vacante, en borrar de sí todo lo que pueda asustar al personaje. Nada de esto se hace sin pensar, desde luego, pero no en un momento determinado, no porque uno se proponga pensarlo. Se organiza entonces una especie de vida en común que llega al máximo de su intimidad en el transcurso de los ensayos, pero que puede empezar antes. Poco a poco el personaje se instala en el intérprete y le impone su voz, su acento, sus gestos, su andar y hasta sus tics; empieza a encarnarse, operación misteriosa y secreta cuyo proceso ha sido expresado magistralmente por Jacques Copeau.

"En ese momento el personaje nos sopla cómo entiende que le vistan y qué cabeza quiere tener. Si la ropa y la cabeza son exactamente las que convienen a su expresión física, o se reduce a la nada si se revela en desacuerdo con ella.

"En el primer caso, ese "revestimiento" anima al comediante, le impulsa y sólo tiene que dejar hacer, y hasta ni eso: él siente de alguna manera que el personajes actúa por él; no hay vacilación ni problema alguno de ejecución, pues el personaje vive. En el caso contrario el actor se halla paralizado; no se opera su soldadura, su fusión con el personaje: hay que buscarle otro traje y otra cabeza.

"Después de seis o cinco semanas de trabajo diario he allí, por fin, el personaje de pie, hablando con su voz, caminando con sus pasos y gesticulando con los gestos que le corresponden. Le entregan el escenario a las nueve y lo habita hasta media noche. Durante esas tres horas el

comediante va a vivir de esa vida prestada, como único responsable de la representación, de su diapasón, de su cadencia, dueño del teatro ante un público vivo al que arrastra hacia la ilusión.

"A.D. Para finalizar esta entrevista, ahora usted...

"P.F. ¡Pues bien! Diga usted de mi parte al joven comediante: "No te creas más interesante que tu personaje. Permanece siempre detrás de él". E inmediatamente agregue, y esto le ayudará aún más: "Tu peor enemigo es la memoria".

"A.D. ¿Cree usted que comprenderá? Me parece un poco paradójico.

"P.F. Porque usted no es actor. El sabrá bien qué le quiero decir: "La obra que interpreta no existe, no ha sido escrita jamás, no la has aprendido de memoria, eres tú quién la inventa al interpretarla". Y sabrá también que le quiero decir: "Olvida que ha habido actores antes que tú, haz como si fueras el primero y como si no se hubiera escrito nunca nada ni sobre ellos ni sobre el teatro".

Concluiremos la charla de hoy, N° 9 - TI, con el aporte de Elmer RICE, escogido de su libro "*El Teatro vivo*", publicado por Editorial Losada, Buenos Aires, 1963.

El actor "Como las obras teatrales se escriben para ser representadas, puede decirse que el actor es no solamente de primordial importancia, sino también indispensable. Aunque la obra teatral sea un simple diálogo, con dos actores que se sienten y conversen, o una pantomima que depende totalmente del movimiento físico, es el actor el principal responsable de transmitir al público lo que el dramaturgo ha querido expresar. La misión del actor es representar lo escrito por el dramaturgo, pero por su parte el dramaturgo tiene la misión de escribir lo que pueda ser representado.

"El incumplimiento de esta condición explica la incapacidad de muchos grandes poetas y novelistas de escribir para el teatro.

"No es sorprendente que algunos de los más ilustrados dramaturgos del mundo fueran también actores (Sófocles, Shakespeare, Moliere). Todo autor teatral con un nombre sabe lo mucho que debe a los buenos actores que ponen en evidencia los valores de la obra.

"Los actores siempre están tratando de mejorar sus papeles, a fin de alcanzar un mejor lucimiento y hacen esto muchas veces introduciendo distracciones que perjudican a la obra como conjunto. Por ejemplo: si un actor enciende un cigarrillo mientras otro está diciendo algo importante, el efecto de lo hablado puede perderse por completo, pues en el teatro el ojo suele estar mucho más alerta que el oído (Un espectador que entra retrasado siempre llamará la atención del público, dígame lo que se diga en ese momento en el escenario. Los recursos a que acuden algunos actores para lucirse son por lo general mucho más sutiles y complejos que los mencionados.

"Todo papel realmente bueno puede ser representado de distintas maneras, pero en cada caso es bueno el actor tenga presente el consejo atribuido a Epicteto: "Recuerda que eres un actor en una obra teatral y que el personaje está determinado por el autor. Porque tu misión es ésta: representar admirablemente el papel que se te

ha asignado.

Por desgracia para el autor y, por consiguiente, para el teatro como conjunto no siempre es fácil encontrar actores que puedan representar "admirablemente" los papeles que se les asigne

Esto es particularmente verdad en el teatro norteamericano por una serie de razones.

"En defensa del actor debe decirse que, si su incompetencia indica con frecuencia falta de talento, también puede ser debido a la carencia de una adecuada preparación. Representar es una capacidad severa que reclama muchas habilidades: gracia corporal, gestualidad, mímica, sentido del tiempo, dicción, voz, trabajo de equipo, maquillaje, caracterización. Dominar todas estas artes es un proceso largo y costoso. Pero como en todas las otras profesiones, la teoría y los ejercicios de clase deben ser complementados por la experiencia real antes que el novicio quede equipado para la práctica.

"Los actores se quejan constantemente y con harta razón de que, sin una experiencia práctica, les es casi imposible obtener papeles y de que, si no obtienen papeles, les es imposible tener esa experiencia.

"¿Cuál es el planteamiento correcto que debe hacerse el actor? ¿Debe sumergirse por completo en el papel y tratar únicamente de proyectar la concepción del dramaturgo? O ¿debe intentar el realce del retrato inyectando en él algo de su propia personalidad?

"Creo que el autor y el estudiante de dramaturgia se inclinarían por lo primero. Sin embargo, una interpretación minuciosamente correcta de un papel puede a veces suponer un desempeño insulso y nadie puede negar, que muchos actores de fama deben su popularidad a su simpatía o magnetismo individual, ya que adaptan todos los papeles que representan a sus personalidades únicas.

"Por otra parte ¿debe el actor ofrecer una representación en la que todo detalle, toda entonación todo gesto hayan sido cuidadosamente meditados y ser ejecutados siempre con la misma precisión o debe interpretar su papel según lo "sienta" en el momento en que lo representa?. Durante los últimos años, la tendencia en el teatro norteamericano ha sido hacia lo segundo, principalmente a causa de las influyentes posiciones ocupadas por antiguos miembros del Group Theatre, una organización completamente dedicada al famoso método de Stanislavski (por supuesto el del primer período).

"Es indudable que una representación meramente "técnica" puede ser rígida y carecer de emoción y que cierto grado de espontaneidad puede producir una impresión de lozanía que se transmite al público.

"Pero la aplicación general del "método" debe ser considerada, en cuanto a norma general, con cierto escepticismo. (Año 1959).

"Hay una considerable diferencia entre la labor de conjunto de la compañía del Teatro de Arte de Moscú, cuyos miembros trabajan juntos año tras año y estudian una obra muchos meses antes de representar en público, y la compañía media de

Broadway, compuesta por actores que se ven quizás por primera vez y que tienen que intentar, como sea, en un tiempo de ensayos muy reducido, llegar a una versión estable y coherente de la obra".

En nuestra próxima CH. D. N° 10 - T.I., ofrecemos el aporte de Arthur JOSEPH.

Tema: *El primer entrevistado por Arthur JOSEPH, Friederich Durrenmanntt, expresa que "un buen actor o una buena actriz es siempre una posibilidad de hacer teatro".*

Arthur JOSEPH, en el libro "*Teatro en confidencia*", publicado por Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.

Es éste un libro conformado por una serie de entrevistas a diversas personalidades del teatro. y que por consiguiente de una u otra forma, atingen a la materia de este "Complementos" por lo que reproducimos fragmentos de ellas:

"—Mis primeros conocimientos acerca del fenómeno escénico los obtuve del boletero de nuestro teatro Municipal. Al cumplir quince años mis padres me dieron permiso para ir al teatro una vez por mes. Averigüé en la boletería del teatro qué obras serían adecuadas para mí. El boletero me aconsejó y empezó a explicarme cómo se hace teatro. Mas tarde supe acerca de actores, directores y otros que hacen teatro, y sobre qué los impulsa, antes, durante y después de una representación. Muchas veces les pregunté cómo llegaron a su concepción de papeles y obras. Empecé a comprender que la escena desempeña un papel ininterrumpido en la llamada vida práctica, que expresa lo que la gente no puede realizar, que inspira y enriquece.

"En estas conversaciones en confianza se reconocen cosas que pasan inadvertidas en escena. No se trató de que los entrevistados dieran respuestas brillantes ni de que yo hiciera literatura, solo me cupo la parte de portavoz. No se tuvo en vista hacer análisis críticos. No soy crítico teatral". De estas varias y largas entrevistas:

"Autores. Friedrich DURRENMATT.

"DURRENMATT: Hay una diferencia entre tratar un material como pieza de teatro, cuento o novela. Casualmente estoy leyendo algo de David HUME. Allí, hay una interesante observación sobre el Drama. Como se sabe, HUME establece una diferencia entre imaginación, pensamientos y sentimientos, y los pensamientos e imaginación nunca pueden ser tan intensos como los sentimientos. Dice que en el campo de los pensamientos y las imaginaciones debemos relacionar diferentes imaginaciones. En una obra teatral deben relacionarse sobre todo causa y efecto.

"Cuando HUME trata de la unidad de la tragedia, señala que esta unidad se impone por ser una relación de causa y efecto. Cuán más intensa sea ésta, más sentirá el público.

"Escribir una pieza de teatro es más bien componer que escribir. Es decir: Usted toma un tiempo que es suyo, durante el cual acontece la acción. Usted puede interrumpir ese tiempo. Puede mostrar secciones del mismo. Puede saltar, esto es claro.

"Yo establecería una diferencia entre escritura retórica y escritura representativa. El hombre, en la escena, precisa hablar sólo un poco, basta con que sugiera.

"Los diálogos pueden comprimirse mucho. Es decir que hoy no se trata de hacer retórica sino de caracterizar a los personajes. La palabra sólo es el último resultado de una imagen. Por eso pido del actor que representa algo, que también medite por qué dice una cosa.

"A. J.: De modo que usted se entrega completamente en las manos de otros cuando hace una obra.

"DUR.: En el teatro actual debe ser así. Se escriben textos para actores. A la palabra se une la imagen. El teatro está para hacer aparecer la palabra con una segunda naturaleza. El teatro está siempre en otro plano que la realidad. Y probablemente sea lo fascinante, el que podamos en la escena, transformar la realidad en la que vivimos, en otra realidad.

"Un buen actor o una buena actriz es siempre una posibilidad de hacer teatro. Aunque la dirección teatral hoy es sobreestimada. El ideal sería que no se notara siquiera, al fin y al cabo se va al teatro a ver actores.

"A.J.- ¿Considera posible realizar exactamente la intención que un autor da a su obra?

"DU.: Se trata de una obra teatral y no de una personificación o la ilustración de una tesis.

Una obra teatral es mucho. Yo creo que si en una obra de teatro uno pudiera decir exactamente lo que se propone, no la escribiría. Ni Shakespeare podría decir fuera del texto lo que quiso expresar con Hamlet o cualquier obra suya.

"Yo creo que el reproche de ser yo nihilista y que todo sea espantoso en mi obra, proviene de mirar todo bajo un aspecto no cómico. Precisamente por eso, porque el tema central de toda dramática es la muerte; podría decirse: en escena, la muerte es siempre la mejor salida.

"DU.: Debo decir que en el teatro el público constituye para mí el mayor factor de molestia. Para mí una obra es hermosa hasta el día del estreno. Diría que ya en el ensayo general deja de serlo. En cambio hay público presente, éste constituye para mí un gigantesco shock.

Alguna vez he dicho que es como si de pronto entrara gente en mi dormitorio"

Peter HANDKE.

"A.J. : ¿Qué lo indujo a escribir la obra "Insultos al público", una obra que aunque ataca al teatro, es teatro?.

"HANDKE: La antigua dramaturgia de representación de la realidad me parecía mecanizada y automatizada. Este realismo sobre la escena me resultaba viejo y gastado. Se hacía como si el teatro fuera un trozo de la naturaleza. Yo quise hacer tomar conciencia a los espectadores de que la escena es algo artificial; con esta obra quise llamar la atención acerca de que cada palabra, cada expresión en escena son dramaturgia y no realismo ni naturalismo. Todo lo que en el teatro parece acciones humanas naturales, no es algo que sucede sino algo que se hace. Quise mostrar lo fabricado del teatro.

"A.J.: ¿Y quiere usted liquidar al teatro como institución moral? ¿O esconde el efecto anárquico una moral nueva?

"HAN.: No puedo establecer diferencia entre efecto racional y efecto emocional ¿No le sucede a usted también que un pensamiento nuevo y brillante, una revelación, una nueva visión, tenga un efecto puramente emocional, —tal vez porque se haya originado en una emoción—?

"En cuanto a la moral no me interesa para nada. Me impacienta que se utilice al actor como institución moral. Quiero decir que el actor puede posibilitar la moral, pero funcionar como empresa moral, en mi opinión, no lo puede. Además de que yo no puedo utilizar la palabra "moral" sin relación a situaciones sociales. Para mí la moral, por muy moral que se pretenda, es una sociedad organizada jerárquicamente, simplemente una mentira, una excusa para las desigualdades que se producen en la sociedad. Y un teatro que se tiene por empresa moral funciona entonces como la válvula de escape de la sociedad. Así como el cabaret es a menudo una válvula de escape, la moral es como el apéndice de la sociedad, que puede ser soportado u operado.

"J.A.: En su obra KASPAR, critica usted menos al teatro que a la sociedad, el bello orden.

"HAN.: Es difícil decir si esta obra critica a la sociedad porque consta ante todo de frases y modelos de frases que tratan de la imposibilidad de expresar algo mediante la palabra, o sea decir algo que, trascendiendo la frase en sí, llegue a lo significativo, a lo importante. Quiero decir que una frase no significa una cosa, sino que se significa a sí misma. En el KASPAR se señala la idiotez de la palabra, que mientras pretende estar expresando algo, sólo expresa su embrutecimiento. Puntualizando: en el KASPAR se concibe a la historia como una historia de frases.

"La gente que está alienada de su lenguaje y de su hablar, como lo obreros de sus productos, también está alienada del mundo.

"KASPAR es una obra puramente anárquica: no contiene ninguna utopía social, niega todo lo que se pone delante. Que de allí pueda surgir una utopía positiva me es indiferente. Lo único que me atañe como alguien que a veces escribe, es el horror al embrutecedor malhablar y al consecuente envilecimiento de la gente. Aprender a asquearse del idioma. Eso sería ya un principio de conciencia".

INTERPRETES. *Jean Louis BARRAULT*.

"Con pocas personas tuve una sensación tan patente de "ser recibido", como con Jean Louis Barrault.

"J.L.B. "Yo elegí mi profesión porque quería acercarme a la gente. No tengo una misión que confiar al mundo. Amo a la gente y el teatro une a la gente. Para mí una función de teatro es como una reunión de personas, que cada una por separado está atemorizada, y que se reúne en una sala para luchar contra la soledad y contra el miedo. Unidos, quieren ahuyentar a la muerte. El teatro puede suprimir todo aquello que separa a los hombres, las diferencias de raza, de religiones y de educación política, de idiomas. El teatro hace hincapié en aquello que es común a los hombres:

risa y lágrimas, felicidad y dolor, y miedo, y alegría, en unas palabras: todo lo que se encuentra en un corazón, y por ello el carro de Téspis es un carro de paz".

"AJ: Al dirigir una obra, ¿no ha tenido que oponer muchas veces a esta concepción emotiva del teatro, una fría reflexión? ¿No contradice a veces directamente el director al actor?"

"JLB: "La tarea de un director es hacer florecer a los actores, no frenarlos", dijo animadamente. "Conozco una frase de Max Reinhardt, decía: "Después de una gran carrera en el teatro, después de haber probado todo: libros de puestas en escena funcionales, escenografías grandiosas, telones, ningún telón, proscenio, sin proscenio, iluminación rebuscada, nada de iluminación, llego a la conclusión de que en el teatro nada tiene un valor más alto que un buen texto y un buen actor". Para mí ésta es una verdad indudable, agregó Barrault.

"¿ De modo que usted no necesita de una distancia óptica en su trabajo de puesta?", pregunté "Durante los ensayos no estoy casi en la sala, casi siempre en escena, junto a los actores, me uno a ellos. Al otro campo paso tan sólo en los últimos días previos al estreno, quiero decir al campo del público.

Siempre me coloco en la situación de los actores, trato de sentir lo que ellos sienten. Cuando llego al escenario el concepto de la puesta está listo, pero me encuentro a veces en discrepancia conmigo mismo.

"¿Se deja convencer por otros?"

"Si, pero ante todo por la obra, pues ella es la protagonista en el momento en que, con ayuda de los actores recibe vida. Entonces es la obra quien manda".

"¿Recibe el público sus intenciones, tal como usted lo desea?"

"En los treinta años que llevo haciendo teatro, el público ha hecho un gran progreso. Es difícil imaginar cuantas fuerzas internas y fuentes pueden despertarse en el público, cuando se les ofrece una obra de valor y que invita a la reflexión."

"Usted mencionó a Beckett y Claudel", repuse, "son dos grandes poetas".

"Usó usted la palabra "poeta". Habría que completar: el público gusta de dramaturgos que sean poetas. El Arte Dramático es por naturaleza un arte poético puro. En el sentido de que un arte apreciable corporalmente, es además una arte de amor. No es un arte didáctico e intelectual; por otra parte todo lo que es demasiado intelectual y didáctico no es arte. La política en el teatro es como un tiro de pistola en un salón de baile".

"Cuando quienes integran el público llegan al teatro, arrastran consigo lo que fuera de él les ha repugnado. Y entonces experimentan en el teatro la otra vida, sueñan y quieren vivir esa vida cristalizada: ahí es donde comienza el Arte".

"Le digo a Barrault: "Schiller habló del teatro como institución moral". Y él respondió:

"Si, es un rendir cuentas, una purificación y un fortalecimiento".

"¿Elige usted su repertorio, según estas bases?"

"Subconscientemente sí, pero busco lo que me gusta a mi. Cuando con Madeleine RENAUD elijo obras, tomamos lo que nosotros quisiéramos ver si fuésemos espectadores. El teatro es como la vida. Es complejo y variado, y así también es nuestra línea, compleja y variada. La gente quiere reír y llorar, y en todo ello hay que apuntar alto si se quiere acercar el teatro al pueblo".

Maria BECKER

Cuando entré en la casa de Maria BECKER, en Zollikon, había ya visto a la actriz en muchos papeles.

"Pregunté: ¿Se aprende a ser actriz?"

"Becker: Es difícil de decir. En todo caso la escuela dramática no es suficiente. Es como en la equitación: un maestro croata de equitación, ante mi pregunta de cuándo podría finalmente montar, me respondió: "El montar no puede saberse, señora. Montar es un arte, no puede saberlo, sólo puede aprenderlo". El arte de representar es una tarea que demanda toda una vida. Nunca puede decirse: "Ya domino esto, nadie puede enseñarme más nada". Eso no existe en el Arte. Quien piensa así se estanca.

"Apunto: Thomas Mann dijo una vez: "Sólo sabe escribir quien tiene dificultad al escribir".

"BECKER: "Quizá pueda hacerse esa comparación. Sólo que con la diferencia de que los actores debemos, en ciertas circunstancias, recrear el libro o el ensayo 90 ó 100 veces, cada noche en nueva forma. Para mí cada representación es una nueva búsqueda. Empiezo de nuevo cada vez.

"Pregunto: Para la interpretación de grandes personajes, ¿hace falta algo más que dominar la técnica a la perfección, lo que quizás se aprende en la Escuela de Arte Dramático?"

"BEC: Claro. ¿Qué se aprende en la Escuela de Arte Dramático? Mucho que después no se sabe utilizar. En general, la preparación en las escuelas de arte dramático en Alemania no es como debería ser. Se da en ella demasiada poca importancia a cosas como la manera de moverse, la forma de coordinar gesto y palabra, cómo liberarse, cómo hallar su propia personalidad. Cuando jóvenes actores vienen a mí y me recitan algún trozo, siempre me espanto ante lo mucho que no saben. El arte de representar no puede aprenderse en los bancos de un aula".

"Vuelvo a preguntar: ¿Cómo se llega a ser una buena actriz?"

"BEC: Mediante talento y trabajo. Cuando se tiene talento y se trabaja, el resto viene solo. Yo pienso que para ser actriz no se necesita otra cosa que talento. Entonces con trabajo uno lo cultiva, pero todo trabajo es inútil si no se tiene talento".

"¿La ayudó un determinado método?"

"BEC: "No se adquiere el saber escénico gracias al conocimiento de alguna ley

determinada. Hay que conocer todas las teorías posibles y tener a disposición experiencias artísticas propias. Pero esencialmente es necesario el trabajo personal de reflexión concentrada sobre cada papel.

Mi última pregunta a María BECKER: "¿Está usted de acuerdo con la opinión de que es peligroso para un actor actuar con mucha alma, relegando en cambio, la técnica a un segundo lugar?"

"BECKER: "Es una pregunta difícil. Yo encuentro que el alma no es nunca un defecto. La falta de técnica es siempre un defecto. Quien quiere hacer teatro debe saber cómo moverse, saber hablar y dominar el oficio. Hay mucho que elaborar. Se aprende tanto cuanto se quiere. Hay que comenzar cada día de abajo".

En la próxima CH. D. N°11 - T.I., concluiremos con los párrafos del libro de Arthur JOSEPH.

Tema: *En estas entrevistas a gente de teatro que nos ha brindado Arthur Joseph, llegamos a la hecha al actor Ernest Ginsberg que responde: "Hay dos clases de actores: los que se representan a sí mismos, y con cualquier traje o máscara permanecen ellos mismos, y los otros, los que intentan una transformación total".*

Reanudamos y concluimos con la serie de entrevistas contenidas en el libro *"Teatro en Confidencia"* de Arthur JOSEPH.

Ernest GINSBERG.

"Al gran actor alemán que emigró de Berlín en 1933 hacia Suiza, lo entrevisté en Zurich.

"Al terminar su bachillerato, ingresó en una pequeña pero importante compañía ambulante. De eso dice:

"Para un actor no hay otro principio si quiere llegar a algo bueno, empezar en un teatro pequeño, para luego abrirse camino por los teatros de provincia. El teatrillo de la legua donde el actor más viejo comunica al discípulo los rudimentos del oficio, no debe ser tenido en menos. Una respiración correcta, una elocución medida para no quedar afónico, son las bases del arte de actuar. La comedia popular de Holstein, a la que llegué por casualidad, era un teatro ambulante donde regía también la obligación de colaborar en los cambios de decorado. Allí aprendí desde abajo".

Sigue luego un itinerario por provincias, llegando a actuar en Munich y Berlín. Cuenta Ginsberg: "Con la inflación, cuando el producto de las entradas no alcanzaba para el transporte de los baúles al siguiente lugar, nos separamos. Pero nos quedó a todos, después de estos años de actividad, la conciencia del trabajo en equipo. Quedamos convencidos de que el resultado de un trabajo de conjunto es más importante para el teatro que el éxito fugaz de un individuo. Luego trabajé en la Comedia Múniquesa, en el teatro de Dusseldorf y dos años en el Rin y cinco en Berlín. Fueron mis años nómades y de aprendizaje.

"Hay dos tipos de actores: los que se representan a sí mismos, y con cualquier traje o máscara, permanecen ellos mismos, y los otros, los que intentan una transformación total. Yo no quería dejarme encasillar, aspiraba a encarnar los personajes más disímiles: cómicos y trágicos, viejos y jóvenes, buenos y malos".

Mi pregunta: ¿Usted los actúa solamente, o se transforma, al encarnarlos, en el personaje interpretado?

"GINS: Esa pregunta así formulada, no puede siquiera contestarse. Si yo fuera el personaje que tengo que representar, aunque se tratase del que más aprecio, el Misántropo, de Moliere, por ejemplo, y lo actuara exhaustiva y exclusivamente, es decir, sin conciencia de sí mismo, no podría tener las conexiones artísticas necesarias con los compañeros y el público, ni podría atender diariamente a la precisión y

autocontrol indispensable. Si al contrario, actuara calculando los efectos con la razón, daría lugar en mí a una frialdad de títere.

"Un extraño estado, si se quiere esquizofrénico, de soñar despierto, compuesto de una mezcla indisoluble de auténtica identificación, y al mismo tiempo vigilancia, caracteriza la existencia del actor en sus mejores momentos. Las pequeñas oscilaciones entre los instantes de conciencia e inconsciencia originan un momento de tensión esencial, y el atractivo de ese acto de equilibrio en la cuerda floja que es el trabajo del actor".

"AJ: "¿Cómo construye usted un rol para obtener y mantener ese equilibrio?"

"GINS: Yo no podría casi describirlo. Leo la obra, la releo muchas veces, hasta ver el personaje plásticamente y con transparencia ante mí, con sus rasgos de carácter, con sus cualidades, las buenas y las menos agradables hasta que sé ante todo cómo se mueve y cómo se comporta. Esto acontece más bien en la imaginación, no es una tarea matemática. Además me interesa descubrir la "partitura" de la obra: la estructura tonal, los tiempos, las paradas, los crescendos, los forte, los piano, los puntos culminantes. Busco tantear la relación del personaje con la obra, paladearla, olerla. Hay actores que no tienen ni una pálida idea del fondo histórico de una obra, ni se ocupan jamás de ella. Y, sin embargo se sumergen por instinto histriónico en ella de manera tal que convencen al espectador. Al construir un papel no hay que olvidar que también depende de la concepción del director, y debe estar de acuerdo con ella. Pero sobre la escena es ley primordial la fidelidad a la obra. Y yo entiendo por ello el tratar de descubrir la intención secreta del autor, observarla, elaborarla. Ninguna otra voluntad debe primar.

"Antes el director funcionaba a lo sumo como ordenador del movimiento escénico y se limitaba a la disposición dramaturgica, escénica y coreográfica del espectáculo. Hoy (1969), en cambio, suele constituirse en un dictador, que decide hasta la actuación del último partiquino

"AJ: ¿Cree usted que este sistema dictatorial, como usted lo consigna, va a influir en el desarrollo del teatro alemán?"

"GINS: Eso dependerá de que el teatro alemán siga siendo un teatro de directores, o vuelva a ser un teatro de actores. Habría que volver a estimular el uso de la fantasía de los actores, y arrancarlos de la pasividad, del papel de instrumento. Especialmente para los actores jóvenes, es un problema tener el coraje de darse a sí mismos. Cuando se dirige una obra, resulta grato ver a un joven que se lanza al mar de la imaginación, la fantasía, firmemente decidido a hacer algo mal".

Sir ALEC GUINNESS

"Ante la pregunta sobre las teorías o reglas de actuación, Guinness dice:

"A mí me parece más importante la lealtad artística al autor, que cualquier generalización de teorías o reglas de actuación; cada actor sigue su propio impulso. Vea usted, a mí no me sirve ningún método general, ni ninguno moderno. Es moderno, por ejemplo, ir al psicoanalista, y yo, a pesar de ello, no voy. No quiero saber nada sobre mí, y sospecho aún que dejaría de ser artista si lo supiera todo.

La pregunta: "¿Es difícil su lucha con un rol? ¿También para otros actores?"

"GUIN: Sí, lo creo ciertamente. Antes de que un rol se nos manifieste correctamente, antes de hallar la pista que corresponde debe el actor desarrollar su visión del personaje a partir de la visión de la obra. Entonces comienza el proceso de selección artística. A veces se sorprende uno en algún pequeño gesto absolutamente inútil, que ópticamente puede dar un sentido falso al personaje. Es un trabajo de pulituras que continúa después de los ensayos, durante las funciones. Sirve para mantener mi tensión en el rol en un estado productivo. Uno quiere hacer su cometido en la mejor forma posible, y casi cada vez que creo dar lo mejor imaginable en un rol me sucede hallar un nuevo punto de vista que me hace cambiar mi concepción en algún punto. Quizá nadie lo note, pero es importante para mí mismo".

"¿Y qué armas son las más importantes en esta lucha?"

"GUIN: Yo diría que ante todo la voz. A pesar de que uno de los dos otros mejores actores que Inglaterra haya jamás tenido —Henry IRVING— poseía una vocesita muy fina. Y sin embargo yo diría la voz, y, por supuesto, un cuerpo aceptable, es decir bien formado y saber dominarlo.

"¿Cómo se siente en escena cuando actúa."

"GUIN: Durante los ensayos debo ocuparme del personaje. Luego se trata de otras cosas, aparentemente banales. En nuestro brumoso país, por ejemplo, hay que dominar permanentemente el ruido de las toses, que invaden el escenario desde la sala. Y después, el escenario es un espacio netamente delimitado, en el cual usted debe colocar su propia persona ante los decorados y junto a sus compañeros. Y el público siempre es distinto. Y sólo en una cosa igual: en que se parece a un tigre que usted debe domar para evitar ser despedazado".

—Me impresionó la sinceridad con que GUINNESS relataba sus experiencias. No adornaba nada.

"Del mismo modo contestó cuando lo interrogué acerca de su manera de concebir la actuación. Procura, dice, mantener abiertos los límites, y utilizar sus dotes con la mayor versatilidad posible. Pero que él es un actor que no sabe cantar ni bailar. "Sí, actuar... ve usted, si me pudiera expresar de otra manera sería poeta, pintor o director teatral, pero soy actor. Y actuar es como respirar, no puedo ni necesito dar más explicaciones al respecto. En esto puedo expresar o vivir mi personalidad. Y eso es lo único que me interesa, aún sabiendo que no lo sé todo".

Elia KAZAN

Apenas reunido con él en su oficina en Broadway, le hago la pregunta de cómo prepara una puesta en escena, y cómo aborda el tema.

"Durante la lectura tomo nota de todo lo que la obra quiere decir. Trato de penetrar totalmente la estructura y la tendencia. Entonces la obra me habla y yo medito acerca de lo que quiero expresar. Discuto conmigo mismo el estilo de la obra, y uso su arsenal de ideas. Las mismas pueden presentarse de maneras muy diferentes.

"Así determino qué me dijo el autor, qué estilo debo emplear. Planeo los

personajes y medito el significado que tienen en mi concepción. No tanto en los detalles, esto lo elaboro más bien a partir de la improvisación. Cuando más tarde estoy en medio del trabajo, vuelvo a controlar todo. Por eso busco siempre actores de talento creador, y con una cierta afinidad con el tema, pues me inspiran nuevas ideas.

"Estudio minuciosamente al autor, trato de enterarme de cómo es, cómo siente acerca de la vida y cómo la ve. Todas sus características me interesan, porque doy por sentado que la obra refleja el carácter del autor.

"AJ: ¿Y cómo trabaja con el actor?

"KAZ: No tengo muy buena opinión de la libertad desenfrenada, origina más bien confusión. Creo un marco muy estrecho, pero preciso para los actores; dentro de ese marco preciso los dejo hacer su trabajo con gran libertad — (humor Kazaniano) —. Pero en la concepción básica soy muy consecuente.

"AJ: ¿Cree usted que el efecto del distanciamiento ayuda al actor a trabajar creativamente?

"KAZ: Yo había oído mucho acerca de eso. Pero cuando ví representaciones de Brecht, en Astillero, noté que lo que los críticos y comentaristas escriben de él no corresponde a lo que él hacía. No noté nada del llamado "asunto de la Distancia". Lo que se dice de él me pareció algo exagerado. Tenía un buen conjunto, las obras estaban bien escenificadas, bien actuadas, pero de la manera en que se actuaba no se diferenciaba mucho de la habitual.

"AJ: ¿Piensa que el actor debe sumergirse en su rol?

"KAZ: Creo que no está en condiciones de sumergirse en él si su propia manera de proceder y el carácter del personaje son divergentes. Entonces construye puentes entre sí y el rol. Y si además encuentra en sí mismo algo del carácter del personaje, debería poder, a pesar de las dificultades, actuarlo bien.

"Es agradable trabajar con gente joven, porque se esfuerzan seriamente para ser algo, y trata de hacer aquello que es necesario para la obra. Los conformes consigo mismos y los "estrellas" convencidos de sí no me sirven.

"AJ: ¿No procura la gente joven y sin experiencia, mucho trabajo adicional?

KAZ: No, de ningún modo. Basta con arrimarles el fuego para que se inflamen. Aparte de ello, me gusta el trabajo duro y franco. Los jóvenes siempre se atreven. Aún tienen gusto por las cosas. Hay que lograr que el teatro diga por las personas aquello que éstas no se atreven a decir ellas mismas. Tiene el teatro un papel importante e irremisible que cumplir en la vida de los hombres. Expresa por ellos lo que sienten sin darse cuenta cabal; expresa sus problemas, su propia vida; el teatro hace la vida más rica, pues aclara a los hombres por donde caminan sin saberlo. En este sentido, es la voz del pueblo. La mayoría de la gente no sabe expresar lo que siente, lo que le sucede: sus preocupaciones, esperanzas y deseos — el teatro lo hace por ellos —. Creo que el teatro es una parte importante de la vida. Mi deseo es que el artista desempeñe totalmente su papel en el mundo, y una a los hombres para que se reconozcan y se comprendan. Yo sólo puedo vivir como artista".

Oscar FRITZ SCHUH.

"La conversación con este conocido hombre del teatro alemán, nos llevó ya al principio, al tema de la concordancia entre palabra y gesto en escena. A mí me parece que en los teatros alemanes se cuida poco el gesto. Siempre encontré que los intérpretes trabajan poco con las manos y los ojos.

"SCHUH: Es exacto, y se lo voy a explicar. La limitación de lo gestual, el predominio moderno de la palabra, han traído consigo un empobrecimiento del vocabulario gestual del actor. Una frase mal entendida de Goethe ha sido fatal: "En el principio fue la palabra". Yo, para la escena diría más bien: "En el principio fue el gesto". Cuando el actor hace el gesto adecuado, tiene en su cuerpo el gesto básico correcto, le nace naturalmente la palabra. Ante todo debe sentir la situación, dominar gestual y mímicamente la situación escénica. Si lo hace partiendo sólo de la palabra, la obra resulta seca, insulsa, nadie pone atención. En una función de teatro, por extraño que parezca, sólo se puede escuchar si se mira. El escuchar con atención es una consecuencia del mirar. Esto se nota en Shakespeare, que siempre escribe situaciones, en que cada escena es actuable. Ofrece tantas posibilidades gestuales, mímicas y coreográficas de actuar algo que la palabra está enseguida presente, si el actor está también presente con su gesto y su actitud. Donde falta eso, la obra muere".

"También la mímica puede ser desarrollada en el actor. El rostro se mueve tan pronto el actor actúa con su compañero de escena. Posee en seguida la expresión mímica, cuando se encuentra a gusto en la situación necesaria. Entonces revive y se distienden sus rasgos. Los ojos muertos, el rostro muerto vienen de la rigidez interior. Cuando un actor está rígido y no es inspirado por su compañero de escena, su rostro permanece como de mármol. En el instante en que el actor percibe la situación, su rostro vive. Ahora, mientras hablamos, los ojos de usted viven, y probablemente los míos también. Los ojos del actor sólo pueden vivir cuando puede sumergirse en la situación propuesta, y para ello hace falta también que el compañero que actúa con él lo haga.

"Yo creo que hace falta tiempo si se quiere elaborar algo con precisión, fijar gestos, sin imponérselos al actor por la fuerza, sino dejándolos surgir del trabajo común".

Lee STRASSBERG.

STRASS: "El actor's Studio es un taller de teatro. No nos dedicamos al actor individualmente, trabajamos más bien, por el progreso del arte dramático, éste es creativo, el actor es creativo. No es sólo reproductivo. El arte dramático no es un oficio en el sentido ordinario. Hasta ahora nadie ha investigado qué pasa por el actor en el momento de mayor concentración, qué está basado en inspiración, qué en técnica y qué en rutina. Se ha llamado a Stanislavski un gran descubridor por haber sido el primero que escribió esos pensamientos. Desarraigó la idea de que sólo los principiantes precisaran de ejercicios. Probó también que las reglas escénicas aún no han sido fijadas, aún cuando se han estudiado empíricamente, y que aún no hay una gramática del arte escénico.

"El Actor's Studio no es ni una escuela de arte dramático, ni una escuela de perfeccionamiento, sino un taller de experimentación para actores profesionales. Profesores en el sentido ordinario, no hay en esta institución de apariencia académica. Dos veces por semana tienen lugar "sesiones" dirigidas por Strassberg, en las cuales se presentan actores profesionales presentando la preparación de sus roles".

"STRASS: Estimular al actor por medio de la crítica correcta a mejorar su rendimiento, es también tarea del Actor's Studio.

"Básicamente toda puesta en escena y toda interpretación descansan sobre la exacta caracterización de los roles; ante ella no es tan importante saber según qué estilo se trabajará sino cómo hacerlo transparente a los espectadores, de manera que puedan observarla independientemente y liberados de la persona del actor".

"En cuanto a la pregunta que le hice sobre el "distanciamiento" Strassberg opina que Brecht no inventó nada nuevo. Ese efecto ya era conocido de los antiguos griegos. Luego los actores y directores lo han puesto en práctica cuando esa actitud respondía a la intención de los autores. Cuando el actor no lo consideraba necesario, procedía de otra manera. Sobre la base de los escritos de Brecht se formó un dogma acerca de su método de trabajo".

"STRASS: Hoy en el Actor's Studio se sabe lo suficiente sobre el arte de actuar, sobre dirección, sobre la escritura de obras, se tiene el teatro creador".

En la próxima CH. D. N° 12 - TI, tendremos ocasión de escuchar las palabras de Nemirovich DANCHENKO, con quien C. S. STANISLAVSKI fundó el famoso Teatro de Arte de Moscú.

Tema: *Nemirovic Danchenko, uno de los fundadores del Teatro de Arte de Moscú, nos hace recomendaciones para el actor entre ellas la de que hay que "mantener un tono animado, ágil y nervioso, esto es, representar con sensibilidad."*

Esta CH. D. N° 12 -TI, está dedicada a escuchar la palabra de Nemirovich DANCHENKO, vertida en su libro "*Mi experiencia teatral*", publicado por Editorial Futuro, Buenos Aires, 1959.

Nemirovich Danchenko (1858-1943) fue junto con Constantin STANISLAVSKI, fundador del TEATRO de ARTE de Moscú, 1898.

En esta carta a Stanislavski, año 1902, comentándole la interpretación de éste en el papel de Satín, le dice Danchenko:

"En consecuencia, he aquí lo que usted tiene que hacer:

1) No trasladar su papel y su propia persona al público. El público mismo los tomará por sus propios medios. 2) No temer que no trascienda nada del papel si usted no representa allí donde tiene poco que hacer en ese sentido, debido a la misma situación de la pieza. Si no hay papel es casi imposible crearlo, y sumamente fácil causar el aburrimiento antes de tiempo. 3) Saber el papel al dedillo. 4) Evitar excesos en los movimientos. 5) Mantener un tono animado, ágil y nervioso, esto es, representar con *sensibilidad*.

"No dudo que usted lo hará a las mil maravillas".

"Quiero decir que es en la obtención de la brillantez teatral de los sencillos sentimientos y las vivencias humanas y, quizás más aún, en la espiritualización de esos sentimientos mediante el principio poético donde reside y lo que constituye el arte teatral.

"Según nuestra opinión, esto es, la del Teatro de Arte, de acuerdo con la teoría de Stanislavski, existen dos direcciones del arte de representar, dos clases de actores. Hay un actor que ha perfeccionado las modalidades teatrales —(quiere decir que domina su oficio)— y las utiliza como un techado para diversos autores, distintas escenas y diferentes imágenes. Según nuestra opinión, este intérprete se halla al servicio del autor.

"La otra clase de actor: el que crea una imagen, que no parte de las modalidades teatrales, ya elaboradas, sino de la profundización, de la penetración en las esencias de la vida; que se conforma en su manera de comprender la vida, en su experiencia, en su propia individualidad. En una palabra: un actor que ha absorbido todos los pensamientos del autor hasta el punto que el actor mediante su don creador, su experiencia y su maestría, crea una imagen en la cual todo el contenido pertenece tanto al autor como a él.

Cuanto más veraz sea el contenido del autor, tanto más veraz será la labor del

actor.

"El arte de los actores de la primera clase, se asemeja a un hermoso oficio y, con el mismo, sus poseedores pueden producir mucho más efecto que los actores de la segunda condición. A través del "oficio", un actor puede desempeñar en un año, cinco o seis o diez papeles.

En las "conversaciones con la juventud" del período 1936-1939, que realizó Danchenko, tomamos algunas preguntas de los jóvenes y las siguientes respuestas del autor del libro que extractamos:

"Las preguntas hechas por ustedes exigirían varias conversaciones.

"Entre nosotros se discurre mucho acerca del arte del actor. Esto tiene su lado bueno, como si abriera el pensamiento. Más también tiene su lado desfavorable: puede crear el hábito del razonamiento excesivo, de la supremacía de los discursos, sobre las emociones de las cuales ha de vivir el actor.

"Por lo general, en todo hombre existen todos los rasgos de la esencia humana. Cualquiera de nosotros puede descubrir en sí mismo a un héroe y a un cobarde, a un pillo y a un hombre honrado, a un astuto y a un confiado, a un inteligente y a un imbécil, etc. Esos rasgos los llevamos todos en nuestro interior. Los rasgos más desarrollados son los que caracterizan la personalidad.

"Si lo analizamos psicológicamente, resultará que el actor, en función de los problemas que él mismo se formula, orienta su pensamiento hacia los resortes que le son necesarios a su expresividad, con una rapidez que es imposible captar o seguir. Y si posee talento escénico, dichos resortes comienzan instantáneamente a actuar, a vibrar y permiten expresar de inmediato.

"Todo talento, tanto del escritor como el del actor, consiste precisamente en la capacidad de "transmitir" a otras personas sus propias vivencias. Esto es lo que se denomina talento, al margen de las "aptitudes" escénicas o no-escénicas.

Usted puede imaginarse que un actor dado, no sólo piensa con hondura, sino que también siente profundamente.

"Conocí a actores que, en el escenario hacían el papel de personas inteligentes en forma maravillosa y que en la vida, en cambio, eran de muy pocos alcances. Conocí a otro actor, muy inteligente en la vida, que siempre parecía algo tonto en el escenario. ¿Cómo podía ser esto?. El segundo actor era más bien actor artificial, fingido. Mientras que el primero era un artista de impulsos. Era sumamente sincero. Esto es lo que llamo temperamento.

"De lo que digo acerca de los resortes vivientes del actor, de su capacidad de apelar a los nervios sensibles que habrán de ser tocados, no fluye, de ninguna manera, que las vivencias del actor sean idénticas a las del tal o cual persona. Si se enfurece o sufre profundamente un personaje de la pieza, ello no quiere decir, en absoluto, que el actor ha de ser idénticamente igual a aquél en el sufrimiento de la vida. En general, es asunto sumamente riesgoso; si el actor adopta esta línea de conducta, puede ser fácilmente presa del histerismo crónico.

"De todos modos no habrá identidad completa, pues en la vida, el hombre sólo

sufiría mientras que cuando el actor vive ese sufrimiento, en alguna parte de su interior, siente alegría, se alegra por el hecho de vivir en una atmósfera de arte hacia la que ha tendido toda su vida, y que lo colma de gozo. Y si dichos sufrimientos le causan alegría, es lógico que no exista una total identidad.

"Acerca de la pregunta de cómo hay que prepararse antes de salir al escenario, sería mejor preguntar a los actores mayores, sentados aquí, y muy experimentados. Nosotros hemos dicho en nuestro teatro, que no se puede cruzar el umbral del escenario sin haberse transformado, en el sentido de la necesaria sensación físico-psíquica. Sostenemos que no se puede pasar directamente, del camarín al escenario con la sensación física cotidiana. Y sin embargo, ahí está Chaliapin, por ejemplo, que estando entre bastidores decía chistes y bromas, luego se daba vuelta y salía al escenario, entrando sin el menor inconveniente en su papel. Probablemente él se "disponía" de tal manera.

"Es difícil captar cómo se logra, pero, lo más importante es alcanzar el equilibrio, cierto equilibrio de todas las fuerzas físicas.

"Lo más importante es "entrar en situación" mientras uno está maquillándose. La técnica necesaria para lograr la sensación requerida se elabora detrás de los bastidores.

Cuando uno ya se encamina hacia el escenario hay que pensar en los problemas "inmediatos" del personaje. Insisto en que, antes de la misma salida al escenario, no hay que pensar en el núcleo del rol, ni en la imagen, sino pensar intensamente en el problema inmediato; aquello con lo que "se sale" a la escena.

"Ante la pregunta, "¿la maestría, o el hombre viviente?", me parece que la primera no deja rastro en las vivencias del espectador. Creo que lo verdadero, lo auténtico del arte teatral vive no sólo durante el transcurso del espectáculo, sino que comienza a vivir sólo después de finalizado éste.

"Pienso que la "maestría", el oficio, sin "un reverso profundo", sin una honda penetración en la imagen y, a través de ésta, en la realidad puede proporcionar gran alegría durante la representación, pero se hundirá en la vida misma.

"¿La maestría o el hombre viviente? Pregunta sumamente compleja. Tratar el tema del hombre viviente en el escenario, es muy complicado. ¡Vaya uno a captar, qué es el hombre viviente! Para nosotros es aquel actor que crea a un hombre real; el que no representa, sino que sugestiona mediante su sensibilidad realista".

"En un tiempo yo pregonaba que en el teatro se necesitaban clases especiales sobre los autores teatrales. Tengo que confesar que hoy no. Repaso en mi memoria una multitud de profesores, y los estoy rechazando. Me consta que ellos someten a un profundo estudio a muchos escritores e inclusive, escriben libros sobre los mismos. Pero yo no dejaría a ninguno de ellos que se acercara a ustedes ¡A ninguno! Porque el enfoque de ellos no es artístico, hasta diría no es efectivamente humano. Se trata más bien de un amontonamiento de ideas y palabras, didáctico, que no conmueve las almas de los actores y, por lo tanto, no llega a emocionarlos, a tocar su imaginación.

"Sólo el sentir intuitivo y el profundo estudio del autor están en condiciones de dictar soluciones correctas y acertadas.

"A la pregunta de qué es una imagen, respondo. Cuando ustedes leen una obra, se va formando en su interior, infaliblemente, cierta visión y un sentimiento de lo leído, y en esto se expresan sus inclinaciones individuales, quizás hostiles a la idea del autor, o tal vez coincidente con la misma. Aquello que se va formando de esta manera es precisamente la imagen del personaje. Irá surgiendo a lo largo de dos líneas: una interior y otra exterior.

"No es posible crear una imagen sin que sepa quién y cómo es el personaje que se va a interpretar. Y tampoco es posible ocuparse de la primera escena del papel sin conocer las siguientes, sin haber profundizado en la pieza en su totalidad.

"Después de la elección del problema de qué escena se trata, tengo que encontrar la sensación física. Y también aquí debo prestar atención a cada trozo guiándome no sólo de la correlación exterior, sino por la acción ya encontrada.

"Hay que prepararse y provocar la correcta y pertinente sensación física partiendo de las circunstancias dadas en la pieza, y dirigir la atención y el temperamento sobre los problemas que plantea el autor.

Conversación con los Directores y actores delegados al Congreso de la Asociación Profesional de Trabajadores del Arte. Febrero de 1938.

"Entre las preguntas a Danchenko está la siguiente:

"1) El problema del trabajo alrededor de la mesa con el actor. (Por ahí andan diciendo que en el Teatro de Arte rehusan el trabajo alrededor de la mesa; en algunos diarios han aparecido noticias aisladas al respecto)".

Por aquel entonces ya era archiconocida la posición negativa de STANISLAVSKI acerca del "trabajo de mesa".

"El trabajo de mesa. Estas conversaciones fueron renovadas últimamente debido a que Stanislavski redujo la cantidad de ensayos alrededor de la mesa. Jamás me interesaron éstas de manera especial, pero tampoco hubiera renunciado a ellas del todo.

"El director, "en la mesa", induce al actor a que comprenda la imagen o, también ocurre, es el actor el que esboza lo que le parece necesario hacer. Y en ello, como ustedes saben, el actor puede decir a veces una cosa, resultando otra bien distinta. Generalmente hablan muy bien, pero luego la individualidad del actor los arrastra hacia un lado completamente diferente. Por eso no se puede pasar mucho tiempo en ensayos "de mesa".

Pregunta: ¿ Y si los actores no conocen el texto de la escena?

"La pregunta es de mucha importancia. Si el actor busca la correcta sensación física ⁽¹⁾ con referencia al fragmento dado, es mejor que bajo el texto del autor coloque alguno propio. Como se suele decir en música: encuentre el subtexto.

(1) Y que mejor manera de lograr que la realización de la acción física correspondiente como lo hacía, ya en ese entonces y desde hacía tiempo, Stanislavski, pues lo que dice Danchenko es el año 1938, el año que murió Stanislavski.

"Por mi parte, siempre pido a los actores que aprendan el texto lo más rápidamente posible. Y, al ensayar, que intenten también decir el papel "con sus propias palabras"

"El núcleo de la imagen: he ahí lo más importante. Pero es extraordinariamente difícil determinarlo. Para ello es necesaria una prolongada lectura del papel, tratando de penetrar en su sentimiento.

"¿Que es el núcleo? Vale hacer una comparación: Un insignificante granillo de la hueva del cual saldrá un pez; un simple grano del que se desarrollará precisamente tal o cual hombre real... Hay que encontrar, pues, ese grano en el papel que lo justifique en su totalidad. Es difícil hallar ese núcleo, pero cuando el actor lo ha hallado, puede ser, en cada instante, la medida del acierto de sus acciones.

"El trabajo creador no parte sólo de la cabeza. Si nos limitamos al pensar, incurrimos en el racionalismo, en un razonar excesivo. Y esta clase de racionalismo, a mi criterio, constituye uno de los pecados más tremendos del arte.

Acerca del teatro musical - 1941

"La humanización de la partitura musical significa que en el escenario se halla presente un hombre viviente, un cantante-actor, un cantante que va creando imágenes mediante su profunda sensación física de actor. Esta sensación física es la base de las vivencias que tienen lugar en el escenario. Esa sensación es la que le está dictando cómo tiene que usar los gestos, las ropas, el maquillaje, hacia donde tiene que orientar su temperamento. Esta misma sensación física gobierna también el medio más importante de la individualidad del actor: su vocalización; es decir, su voz y dicción".

En la próxima CH.D. N° 13 - T.I., iniciaremos la transcripción de los párrafos escogidos originales de Aimé TOUCHARD.

Tema: Es Aimé Touchard quien al tratar nuestra materia dice que "un actor lucha en vano contra un texto hasta tanto no haya encontrado sobre las tablas, el lugar exacto desde el cual debe actuar".

Tomamos los fragmentos seleccionados del libro de Aimé TOUCHARD, "*El Teatro y El Espectador*", publicado por Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1954.

"La interpretación de los actores no es sino una interpretación entre mil otras posibles, y especialmente entre varios miles de interpretaciones de los diferentes lectores.

"El éxito de la obra dimana no solo del texto escrito sino del drama no escrito interpretado por los actores. Pero el lector incapaz de imaginar el movimiento dramático a raíz de un texto, al parecer insignificante, es asimismo un ciego a medias. Se asemejaría a un espectador de un partido de fútbol que siguiera solo el movimiento de la pelota sin preocuparse de los desplazamientos de los jugadores, los cuales sin cesar se disponen a recibirla.

La "puesta en escena" es el conjunto de los factores por los cuales una pieza escrita se vuelve una pieza interpretada. Comienza en el instante en el cual el director al leer la obra escrita imagina los seres de carne y hueso que deben interpretarla y los elige, realizando así el reparto.

"Sigue con la lectura de la obra ante los actores, comentándola en su sentido general, unidad, movimiento, tonalidad. Paralelamente el director ha determinado los lugares que piensa proponer a cada uno de los actores, según los distintos movimientos; ha imaginado un dispositivo escénico que permitirá a cada personaje entrar y salir y moverse en el escenario; ha concebido un marco para la acción cuya disposición, relieves, colores, crearán el ambiente deseado; ha elegido la escenografía que interpretará lo mejor posible sus intenciones, ha decidido también detalles como estilo de la escenografía, época, trajes, pelucas.

"Luego se ha abocado al trabajo de los ensayos. A cada actor ha explicado el personaje que debe encarnar; le ha hecho entender las evoluciones de ese carácter en presencia de las distintas situaciones, a ocupar aquellos lugares que exigen aquellas situaciones, vale decir, a desempeñarse con soltura en el lugar de la acción.

"Simultáneamente, logró del conjunto de los actores una unidad de actuación susceptible de crear el ambiente así como un ritmo de réplicas. Luego, cuando los carpinteros, pintores, tapiceros, sastres, peluqueros entregaron los decorados, muebles, trajes y pelucas, cuando el maquillaje de cada cual ha sido terminado, en aquel momento, cuando todos los recursos de la sensibilidad, inteligencia, plástica, respiración, voz de los actores fueron empleados al máximo al servicio de cada uno de los personajes y del conjunto de la obra, cuando todos los medios materiales puestos a su disposición encontraron su ubicación definitiva, cuando este trabajo de creación y síntesis ha sido llevado a buen término, sólo entonces la "puesta en escena" estará terminada. El telón puede levantarse sobre el ensayo general.

"Una obra teatral bien construída es, ante todo, un organismo en el cual cada componente está estructurado con relación al todo, y así es tan imposible modificar un elemento, un personaje o una escena, como modificar la experiencia de un rostro, por ejemplo, sin modificar el temperamento o el carácter, de los cuales los rasgos son la expresión.

"Cada personaje tiene su ritmo, cada escena, cada acto, y, por fin, el mismo conjunto de la obra tiene asimismo su ritmo propio, su movimiento interior, sus impulsos, sus suspensos, sus rupturas, y cómo a veces basta modificar tal movimiento para que la importancia de una escena o de un personaje se halle reforzada o debilitada y aún transformado el sentido de la obra.

"Un actor lucha en vano contra un texto hasta tanto no haya encontrado, sobre las tablas, el lugar exacto desde el cual debe hablar.

"La fatalidad del teatro está en la situación, pues el teatro nos recuerda que el destino del personaje sigue siendo juguete de los acontecimientos. El personaje del teatro lucha contra los otros o contra una fatalidad exterior.

"La situación. La situación es el hecho dramático por excelencia: frente a un individuo solo, y que podría creerse libre, se encuentran ubicados objetos, acontecimientos; otros hombres cuya sola existencia restringe tal libertad, la pone en juego.

"Toda realidad distinta de mí es para mí una posibilidad permanente del sufrimiento, o de placer, una posibilidad de modificación del Yo, por consiguiente un llamado virtual a la acción, y en su significado más preciso, al drama.

"El personaje teatral es una especie de chivo emisario que lleva el peso de nuestra propia impotencia. La situación teatral es una representación vengadora de nuestra propia situación frente a la vida.

"Las filosofías más fatalistas siempre presentan un resquicio por el cual vuelve a introducirse la libertad: la libertad es el aire que necesitamos para respirar.

"La acción debe, en el teatro, ser condensada en el tiempo.

"En la vida como en el teatro, es el espectador quien da sentido a la situación. Un personaje teatral, si le niega el espectador su adhesión, es como un acusado que no tiene pruebas para defenderse.

"El Actor. Es poco común que un actor sea exactamente el personaje de una obra, aún si ofrece con bastante perfección la imagen externa del mismo. Un personaje de teatro no existe en sí: vive en medio de una acción y su tarea principal consiste en mantener su vigor, su sentido y su ritmo.

"Cuando el director elige los actores, el guiarlos depende todavía de él, pero cada uno de ellos va a reaccionar de acuerdo con su propia personalidad y va a convertirse a su vez en autor: a ese autor, el buen director debe respetarlo y dejarle por lo que toca a lo esencial de su personalidad, una autonomía comparable con la que el buen escritor ha dejado al director.

"La elección del intérprete es pues, ante todo, cuestión de intuición. Los mejores directores tienen por instinto el sentido de la correspondencia entre un personaje y un artista.

"En verdad, el actor no expresa finalmente sino lo que lleva dentro de él. Pero a menudo, lo que mejor expresa y con mayor intensidad, es aquello que reprime en la vida diaria.

"Así como los demás artistas, los actores han sido casi todos niños desdichados e incomprensidos. Al tomar, demasiado pronto, conciencia de los obstáculos que se oponían a la realización de sus deseos y al juzgarlos insuperables en relación con sus fuerzas infantiles, sólo han podido sobrevivir y asegurar su equilibrio mental mediante la evasión hacia el ensueño.

"Su necesidad de belleza, de bondad, de grandeza, de pureza o de acción, que desde temprano, la vida pareció no satisfacer, pudieron consentir en sacrificarla, en efecto, en su vida real, pero seguirá estando allí, urgente o imperiosa. Por ello la vida imaginaria, el arte les ofrecía la única salida posible. Todo cuanto había en ellos de noble y exigente, lo dirigieron hacia el arte, convertido en su justificación moral, en su medio de hacerse tolerar.

"En cuanto a lo demás —la vida de todos los días— se han limitado a continuar en ella como podían.

"En el plano artístico, han conservado su intransigencia. Eso explica también por qué los actores, tan anárquicos en su vida, son generalmente en su oficio los más conscientes "obreros". Durante algunas horas por día, viven una maravillosa sublimación de su ser.

"Su verdadero placer, su único placer integral lo alcanzan durante la interpretación, cuando se atreven por fin a ser ellos mismos a través de la máscara del personaje.

"El arte del director encargado del reparto consiste pues, para cada papel descubrir al actor que haya de encontrar en él su máximo placer, es decir que mejor libere a su personalidad reprimida.

"No creo que haya habido jamás, ni que pueda haber nunca grandes actores que trabajen con entera sangre fría y sin recurrir a otra cosa que a su conocimiento del oficio o a su lucidez intelectual con prescindencia de toda emoción. La técnica y la inteligencia no pueden ser más que auxiliares que les permitan mejor "simular" en esos días o minutos en que se ausenta la sensibilidad.

"Se parte del principio de que juicio y penetración se oponen a sensibilidad, y es falso, pues sucede a menudo que la sensibilidad solo permite alcanzar una visión más exacta, más profunda, más verdadera —y finalmente, un juicio más objetivo— que el juicio y la penetración desprovistos de sensibilidad.

"La sensibilidad no es necesariamente irracional, ni el juicio tampoco insensible: solamente enneguecen los excesos de sensibilidad, tanto como los excesos de insensibilidad.

"La costumbre, lejos de matar a la sensibilidad verdadera, la libera. Si tiene confianza en su técnica, el actor puede entregarse por entero a su sensibilidad. Los directores lo saben muy bien y comprueban a diario que un buen actor no puede vivir su papel mientras no se sepa de corrido el texto y los lugares hayan sido definitivamente fijados.

"El buen actor, así como el buen amante, es aquél que es la sensibilidad misma, sin conciencia de leyes, sin búsqueda del propio deleite.

"Lo que Diderot no ha visto es que la técnica libera de la técnica, que cuando más segura es la técnica, más puede el actor entregarse a su sensibilidad, si la tiene (y, ¿quien carece de ella?)

"Esa sensibilidad realmente natural, que corresponde a su naturaleza de ser humano, a esa sensibilidad reprimida en la vida, y que puede, por fin liberarse detrás de las luces (porque las luces que para el espectador derriban una pared, establecen una pared de sombra delante del actor).

"Diderot supone a priori que, presa de una emoción violenta, natural o sincera, el hombre es incapaz de toda autoreflexión. ¿Quién de nosotros, sin embargo, trastornado por la emoción más cruel que pueda existir — por ejemplo, ante el cadáver de un ser querido — no ha observado que el ojo sigue registrando con despiadada objetividad los más pequeños detalles, una arruga de la sábana, un mechón de pelo fuera de lugar, que la sensibilidad se avergüenza de no menospreciar?

"Lejos de ser una señal de insensibilidad, esa evasión hacia la observación es, por el contrario, la mayor parte de las veces, consecuencia de un paroxismo de sufrimiento, como una válvula de seguridad, que el organismo en peligro hace funcionar.

"Recuerdo haber visto una noche a una de nuestras mejores actrices, una de las que interpretan "con el alma" según Diderot, salir del escenario con los ojos llenos de lágrimas. Al verse, lanzó una carcajada: "Qué oficio tan tonto, dijo: estoy moqueando". Esa carcajada, esa grosería, era la reacción necesaria contra su emoción demasiado violenta y demasiado pura.

"La obra de arte permite a unos actores liberarse bajo una máscara. Provisto del "camuflaje" de los personajes imaginarios que presentan al público, se atreven por fin a ser ellos mismo, y gracias a esa protección pueden volver a crear en ellos el equilibrio necesario para soportar la vida.

"En la práctica, creo cada vez más que existe en todos los seres, actores o no, igual sensibilidad virtual. Pero para algunos se expande libremente, sea directamente en la vida, sea solamente en el teatro, al amparo de la pantalla de luces.

"Para otros esa sensibilidad virtual tropieza con una pared infranqueable, aún en el teatro. Impotentes para expresarse con libertad y espontaneidad, tratan de penetrar el misterio de esa impotencia mediante un incesante análisis de sus causas. Pero sólo reúnen elementos, recogen escombros, no crean porque les falta la facultad de sintetizar".

"Elementos que forman parte del talento del actor.

"Me han contado que uno de nuestros hombres de teatro, cuyo trabajo como actor tropieza sin cesar contra la pared cerrada de esa impotencia para realizar la síntesis, exclamó un día frente a un actor de segundo plano que, espontáneamente, interpretaba bien: "¡Y pensar que jamás llegaré a actuar como ese cretino!" Sus dotes se detenían ante el análisis.

Los papeles. Algunos de los actores que no se caracterizan tal vez tengan miedo de perderse al perder su rostro, Quizás piensen que su personalidad está más ligada a su apariencia más que a su ser.

"Por allí se comienza a abordar el problema esencial de la vocación teatral.

"Los más inteligentes artistas –un Jovet acostumbrado a la introspección y a la observación– se niegan a ver dentro de lo que llaman la profundidad de sí mismos: "Si el actor quiere bajar a lo profundo, se hace pesado y se ahoga". De allí, la siguiente afirmación, menos paradójica de lo que se creería a primera vista.

"Inestables, agitados por todo cuanto nos rodea, soportando fuertemente las más ligeras y más fútiles influencias, accesibles a todo cuanto sea particularmente superficial, por encima, seres de reacción, lo superficial nos alcanza más que nada y nos perturba mejor. Lo superficial nos perturba profundamente". Jovet.

"Efectivamente, apenas el actor quiere pensar con mayor profundidad, tropieza con una muchedumbre de obscuridades que provocan en él un cruel desconcierto. Por el contrario si es afectado inmediatamente por un hecho, sin que su raciocinio pueda venir a establecer una pantalla entre su sensibilidad y la excitación externa, reacciona la sensibilidad solamente, en su verdad pura, y el actor siente entonces que esa reacción parte de lo más profundo de su ser. Y como lo observa muy bien Jovet, el proceso de la emoción en el espectador es el mismo. Se le afecta profundamente por la superficie: "Si es bien expresado, bien pintado, lo superficial es tan fecundo y tan eficaz, gracias a los efectos que produce. Estamos en el teatro, y lo superficial tiene un aspecto profundo".

"Los hombres y las mujeres que sufren en este escenario sólo sufren en la superficie. Los espectadores que comparten ese sufrimiento sólo lo comparten en la superficie; protegidos por esta doble certeza –por esta doble ilusión– su sensibilidad puede permitirse el dejarse caer en el lazo, y las emociones más profundas pueden ser finalmente vividas con toda seguridad.

"El temor de ver claro dentro de sí me parece ser de esta manera el origen de la vocación de actor, así como es el origen de la vocación de espectador. El teatro es un arte donde todo se juega en la superficie por temor de ser vivido en profundidad.

"El actor es un ser que, como se ha visto, ha preferido interpretar su vida sobre el parecer antes que sobre el ser, por temor a quedar demasiado decepcionado por el ser.

"Estamos obligados a reconocer que hay grados en la voluntad de despersonalización del actor. En el actor maquillado, el intérprete desaparece ante el personaje.

"Los personajes feos o antipáticos que el teatro nos presenta no son, efectivamente,

solo feos o antipáticos: disponen de un cierto poder, el avaro mediante su dinero, el hipócrita mediante su habilidad, etc. Si no poseyeran ese poder, no serían personajes teatrales ya que no tendrían la fuerza de oponer una voluntad a la voluntad ajena, condición esencial de toda acción dramática.

"El teatro es un arte que permite expresarse a todas las voluntades de poder que el medio social no ha dejado satisfacerse. Le permite al actor y al espectador, la posibilidad de realizarse tales como son en potencia, y tales como la sociedad les ha impedido manifestarse.

"Ese es el motivo por el cual el teatro es el arte social por excelencia. Si algunas obras tienen éxito en ciertas épocas, mientras su éxito parece incomprensible en otras, es porque calman necesidades cuya satisfacción es particularmente censurada por la sociedad de su tiempo.

"La libertad que se expresa en el teatro corresponde a la libertad que la sociedad contemporánea niega a los individuos".

En la próxima CH. D. N° 14 - T.I, concluïremos con el aporte de Aimé TOUCHARD.

Tema: El mismo autor de la Ch. D, anterior, nos aporta ahora su pedido al actor que sea tan buen actor como para que el espectador pueda olvidar que está frente a un actor...

Concluimos en esta CH. D. N° 14 - T.I., con la contribución a la materia, que nos ha prestado Aimé TOUCHARD:

El lenguaje, la voz y los gestos

"Ciertamente, el arte es una imitación de la naturaleza. Pero esa imitación no puede ser perfecta. De esta imposibilidad han nacido las leyes del arte. A partir del momento que todo no está permitido, es necesario un reglamento que deslinde lo que está permitido. No hay juego sin reglas. El arte es un juego. No hay arte sin reglas.

"Estas reglas son finalmente producto y aplicadas por la experiencia. Por ese mismo motivo, evolucionan. No se juega al fútbol como hace 50 años, no se juega más al teatro como hace 2000 años.

Esta evolución acompaña la de la psicología del público. En ciertas épocas, acepta reglas que en otras rechaza.

"En la tragedia griega su ritmo estaba determinado por la musicalidad del verso. Ese ritmo de cada una de las partes de la tragedia, tiene su origen en el mismo ritmo de nuestra respiración que varía según la naturaleza de nuestras emociones. Todos saben que ciertas emociones nos "cortan el aliento", y que, una vez desaparecido el temor, "respiramos más ampliamente". Los músicos siguen teniendo en cuenta esas relaciones al escribir sus partituras: un allegro, de ritmo rápido, corresponde a una emoción alegre, un andante, más lento, a una emoción más grave y más dolorosa.

"Las leyes fundamentales de la psicología humana —y los vínculos de ésta con la fisiología— siguen siendo las mismas. Si bien la manera de sugerir una emoción ha variado, esa emoción se expresa siempre en el espectador de la misma manera, es decir sea mediante un aminoramiento sea mediante una aceleración de su respiración. Y una regla consiste en el hecho de que el ritmo del texto debe estar de acuerdo con el ritmo de la emoción. Pero como no se utiliza ya más que prosa, el escritor debe observar ese principio mediante variaciones de ritmo mucho más sutiles.

"El significado de las palabras, del gesto, de los movimiento y del tono de la voz debe tener suficiente fuerza, claridad y precisión como para que el espectador pueda percibirlo en el mismo segundo con la intensidad exacta que han querido darle el actor, el autor y el director.

"En la vida, tratamos de conocer el secreto de los seres, y cuanto más disimulado está ese secreto, cuanto más involuntaria es su confesión, tanto mayor ha de ser para nosotros la sensación de su verdad.

"Sólo bastaría con esta consideración para demostrar que no se trata para el actor de limitarse a copiar la vida, de copiar la expresión de la alegría y del sufrimiento: no podríamos entonces engañarnos durante mucho tiempo. Pero lo hemos visto,

tampoco se trata para el actor de experimentar alegría o sufrimiento. El espectador no ha venido a admirar la perfección de una copia, ni comprobar la sinceridad de un actor.

"No es el espectador quien dice: "Para hacerme llorar tiene usted que llorar". El espectador permanece completamente indiferente —durante el espectáculo— a esta preocupación. El espectador sólo dice: "Para hacerme llorar tiene usted que darme la impresión de que llora". El espectador "engrana" o no "engrana". Solamente después ha de interesarse por conocer el motivo por el cuál él "ha engranado" o no.

"Pide al actor que sea tan buen actor como para que el espectador pueda olvidar que está frente a un actor. Viene a ver una falsificación a la que exige que le dé la sensación de ser más verdadera que la verdad.

"Sabemos que el actor representa y que no es el personaje. En el teatro, nuestra sensación de la verdad es tan extraordinaria porque sabemos que es falso —convencional— cuanto vemos.

"La sensación de la verdad que experimentamos frente al actor sólo puede sernos dada en lo inmediato y no puede ser mantenida más que mediante el movimiento. La expresión de sufrimiento o de alegría del actor debe ser sentida por nosotros al segundo con su máxima intensidad, y otra expresión tal vez de igual naturaleza, pero ya diferente, debe llegarnos inmediatamente después, bajo pena de que analicemos la primera y descubramos su mentira.

"Se ve así hasta qué punto no puede tratarse de naturalidad en el teatro. La naturalidad es la misma negación del arte. El arte es la mentira que alcanza su punto culminante, es la mentira que se impone como la más verdadera de las verdades.

"El teatro moderno ha complicado las cosas, al buscar la facilidad. Creyeron que crearían fácilmente la ilusión si copiaban cada vez más fácilmente la realidad, sin comprender que no hay ilusión cuando no hay más mentira. Este exceso ha engendrado como antídoto un teatro cuyo error consiste en haber restituido la mentira mediante el recurso del intelectualismo. Olvidaron que el teatro es ante todo un arte que no llega a la inteligencia sino por medio de la sensibilidad y de los sentidos.

"Todas las reglas de la elocución y del gesto en el teatro, han surgido de esa imperiosa necesidad de hacer comprender rápida y claramente no sólo el sentido intelectual de las palabras y de los gestos sino también su significado afectivo.

"Pero la voz sólo es, naturalmente, el instrumento de una melodía que se trata ante todo de hacer oír. El teatro no es ni un arte de dicción ni un arte de declamación. En el teatro, ni la palabra ni la frase, ni aún la réplica existen por sí: existen solamente en relación con lo que precede o con lo que va a seguir.

"En otros términos, la palabra en el teatro deber ser siempre dicha "dentro de la situación". Nada más emocionante, en el transcurso de un ensayo, como ver a un actor buscando el tono de una réplica. Ya hemos señalado la importancia del lugar donde se encuentra. Así como un sitio no existe sino en relación a un lugar, a los objetos, a los personajes, así también sólo existe la palabra con relación a la acción, es decir a un conflicto. Todo, en el teatro, es afirmación o negación, aceptación o rechazo. No hay estado de indiferencia.

"En el teatro no se plantea nunca la cuestión de saber si una idea es verdadera o falsa, sino solamente si, dentro de la situación, es fuerte o débil, ganadora o perdedora, si provoca o inhibe la acción".

Complementamos esta Charla de hoy, con la transcripción de párrafos escogidos del libro de Curtis CANFIELD, "*El Arte de la Dirección Escénica*", publicado por Editorial Diana, México, 1970.

"El actor tiene sus propias tareas formidables éstas que cumplir. Debe primeramente descubrir la naturaleza del personaje que ha de interpretar y penetrar profundamente en esa naturaleza. Debe comprender la actitud del personaje ante cualquier situación de la intriga y frente a cualquiera de los demás personajes involucrados con él en cada una de las situaciones. Debe entender lo que quiere decir el personaje en cada una de las palabras que expresa, debe identificar correctamente las emociones que se supone siente en cada momento dado el personaje, y proceder de algún modo para que estas emociones parezcan ser genuinamente suyas.

"En la siguiente fase de su preparación, debe hallar el medio técnico que le permita transmitir esas emociones al público. Y esto es sólo el comienzo. Debe ensayar expresiones faciales, portes del cuerpo, posturas, gestos y actitudes físicas, hasta encontrar una combinación de todo esto que parezca más veraz y efectiva. Pero el juicio en cuanto a lo que parece más veraz y efectivo habrá de ser pronunciado finalmente no por él sino por el director, al observar éste desde fuera los resultados de los experimentos de actor.

"El volumen, el tono, el tiempo, el ritmo y el timbre de su voz también deben ajustarse al personaje, a cada emoción y a cada idea, de modo que el pensamiento y el sentimiento se proyecten juntos con la fuerza necesaria y en el momento oportuno.

En cuanto a la tarea de aprender de memoria el papel, siempre es más fácil recordar las réplicas cuando éstas se encuentran asociadas a movimientos, mímicas y zonas del escenario.

"Estas son tareas principales que exigen la mayor concentración de los sentidos y la imaginación. Pedirle otras, que naturalmente caen fuera de la esfera de responsabilidad del actor, es pedirle que asuma funciones que le son materialmente inasequibles. No puede dejar el escenario y contemplarse a sí mismo desde la sala. Y pocos actores poseen la adaptabilidad necesaria para ser simultáneamente creadores de una cosa tan complicada como un plan de escenificación y, al mismo tiempo, críticos objetivos de esa misma creación.

"En el nivel más elevado, hay que lograr que el actor, use su cuerpo como vehículo metafórico que exprese una idea dramática, que sea un acierto en el hallazgo de respuestas físicas originales y efectivas. No hace falta decir que el objeto primordial consiste en hallar las reacciones que se ajusten al personaje.

"Lo que los personajes hagan y el aspecto que presenten dependerá inevitablemente de lo que sientan, según el actor y director hayan definido las emociones antes de poder ser expresadas.

"La mímica y el movimiento pueden ensayarse detenidamente hasta que el actor se

sienta seguro .

La búsqueda de ritmo

"Los ritmos corporales del hombre reflejan una selección intuitiva de los músculos debidos para la tarea, además de un sentido de la coordinación basado en el tiempo calculado que durará la tarea y el tiempo de que dispone el trabajador para realizarla. Hacer una cosa rítmicamente significa lograr una buena economía en la cantidad de energía física consumida. Lo que se revela es armonía física y sincronización de los músculos, más un equilibrio cómodo del peso, en lo cual el organismo entero se utiliza como unidad.

"Una norma de ritmo en el movimiento o la acción complace, porque sugiere implícitamente que se han eliminado los esfuerzos y movimientos inútiles. Pero hay algo más importante aún: es que cualquier acción que se lleve a cabo con ritmo perceptible, y puesto que el ritmo está tan estrechamente asociado al equilibrio, nos resulta fácil de sentir y de imitar inconscientemente. Una acción realizada sin ritmo provoca una reacción muy pequeña. El ritmo de una representación se puede reconocer de varias formas: por cualquier regularidad del compás en los parlamentos hablados (ritmo auditivo); por cualquier regularidad en los movimientos de los actores y su secuencia, o por una línea rítmica en una composición escénica estética (ritmo visual). Se pueden concertar los pasos con un compás dado, y también los gestos y vueltas.

Los sentimientos del actor

"Por lo general, los especialistas en arte tienden a complicar exageradamente la naturaleza del medio con que trabajan. La profesión teatral y la de la enseñanza teatral no constituyen excepciones.

"La super superintelectualización de lo que, esencialmente, es un arte relativamente sencillo, se centra en los sentimientos del actor, y gran parte de la enseñanza moderna parece preocuparse más porque el actor mismo sea dichoso. La teoría parece ser que si el actor siente veraz y hondamente la emoción, su interpretación será acertada.

"La actuación acertada depende de la habilidad y potencia con que un ser humano sensible, y en cierto sentido, notable, puede transmitir ideas y emociones a otros seres humanos que lo observan. Haga lo que fuere el actor, los espectadores habrán de sentir esas emociones y comprender esas ideas honda y profundamente en sí mismos, si la actuación es buena.

"Mientras esas emociones y pensamientos sean transmitidos no importará en lo más mínimo que las sienta el actor en ese momento, o que simplemente exteriorice una emoción que está fingiendo.

"La habilidad del actor se mide precisamente por lo convincente de su artificio, no por la veracidad de sus sentimientos. No se conoce ningún medio para percibir, desde el asiento que se ocupa en el teatro, mediante observación óptica o auditiva, el estado de ánimo del actor. Solo se puede juzgar al personaje y las emociones del mismo por medio de las manifestaciones exteriores expresadas técnica y artísticamente.

"Es obligación y privilegio del actor aprovechar los medios que pueda encontrar

para identificarse con su papel, a fin de interpretarlo veraz y honradamente. Si es el tipo que emplea la "asociación de ideas" para agudizar y definir la emoción que está tratando de expresar, como cuando intenta revivir un impulso de ira asesina que sintió de niño al aplastar una avispa que estaba picándolo, entonces el director no deberá interferir con el proceso, sino alentarle y, objetivamente, estudiar los resultados.

"Si se trata de un actor que cree poder vivificar el sentimiento y la acción trayendo a su mente una imagen dominante o una metáfora que conduzca a una intensificación de la expresión; si, por ejemplo, está convencido de que puede revelar, digamos, un asombro desagradable de forma convincente, imaginando que tiene que abrirse paso entre una selva de tallarines mojados, entonces el director habrá de aceptar ese tipo de lenguaje metafórico y aprovecharlo para estimular la imaginación del actor. Porque una buena metáfora, lo mismo que un zumbido, se pega a la memoria.

"Gran parte de la tarea de perfeccionamiento se dedica a la afinación de una ejecución con otra en consonancia con el estilo; además, siempre tiene que insistirse en la habilidad de los movimientos, la economía de gestos.

"Tampoco debe descuidarse la responsabilidad respecto a que cada acto, tomado como unidad, encierre su unidad propia, su curso y la consistencia de su efecto; y que esa unidad y ese curso se reconozcan de un acto a otro cuando la obra se contempla en conjunto.

"Un diálogo tiene siempre un propósito determinado, y un parlamento viene tras otro como resultado de cierta relación causal entre ellos. Cualquier respuesta o reacción dada a un parlamento debe parecer provocada como resultado natural de que el que habla ha oído y comprendido lo que se haya dicho anteriormente, y debe ser consecuencia natural del hecho.

Este efecto conveniente puede lograrse, en general, centrando debidamente la atención de los actores y mediante un uso oportuno de la pausa.

Consistencia estilística

"Para afinar los estilos de actuación en una unidad consistente, se comienza por determinar dónde, dentro del espectro entre el artificio y el naturalismo, reside el estilo más apropiado para la obra que se tiene entre manos.

"Una ejecución claramente subjetiva por un actor cuando todos los demás están actuando en forma abierta, directa, estaría a la vez fuera de tono y fuera de estilo. Probablemente significará también un intento injustificado de "robarse" la escena.

"Las inconsistencias de estilo se pueden reconocer tan pronto como un actor no acierta a ajustar el volumen de su voz al nivel general de sus colegas actores, hablando más fuerte o más bajo que ellos, llamando así la atención sobre sí mismo por contraste. Lo mismo se aplica a la velocidad, compás con que se dan las réplicas.

"Mostrar emoción o una reflexión prolongada entre el final de un parlamento y el comienzo de otro —que no estén marcadas—, con el subsiguiente monopolio de la atención, puede dar demasiada importancia a un personaje secundario.

"Y, finalmente, cuando un actor se abandona a la actuación de frente, como si tuviera conciencia del público, mientras los demás no lo hacen, se pierde toda la conformación del estilo.

"Es generalmente innecesario recordar a los actores de una escena de conjunto que la escena en sí es, por su naturaleza, expositiva, transitoria, paralela, de conflicto, de graduación ascendente o descendente.

"Las escenas culminantes establecen los límites más elevados de tiempo, tono e intensidad, y las expositivas determinan los límites más bajos".

Para nuestra próxima CH.D. N° 15 - T.I., contamos con el aporte de Edward A. WRIGHT.

Tema: *Edward A. Wright manifiesta en tocante a nuestra materia que al interpretar, "el actor, como artista, se vuelve único, porque es su propio instrumento. Sus recursos son él mismo, su talento y su habilidad".*

En esta CH. D. N° 15 - TI, presentamos los fragmentos seleccionados del libro de Edward A. WRIGHT, "*Para comprender el Teatro actual*", publicado por Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

"La actuación. "Algunas veces el problema se resuelve diciendo simplemente que la actuación es un "artificio", y en realidad es eso; porque aun cuando el actor no sienta su papel, tanto él como su público, tienen conciencia de que la experiencia es simulada y que debe existir un control consciente de la voz, del cuerpo, de la mente, de la emoción; que cada actor debe trabajar con otros actores y ser siempre parte de la escena, recitando parlamentos escritos para él, memorizando, ensayando. Debe pretender ser alguien que no es. Todo esto es cierto, pero la actuación no sólo es artificio: es algo más.

"Otros autores prefieren definir la actuación como la "representación consciente en la escena de lo que la gente hace inconscientemente en su vida cotidiana". De nuevo podríamos decir que esto es lo que parece que el artista debe ser. Si todas las obras fueran realistas, dicha respuesta sería totalmente adecuada; no siendo así, resulta incompleta. ¿Cómo entender al actor que representa en un estilo distinto del realista? Hay obras expresionistas, clásicas, románticas que no nos pintan la realidad tal y como nosotros la vemos.

"Una tercera definición afirma que el actor "se despoja de su propia personalidad, reviste la de otra persona y hace que este hecho parezca real al auditorio". Esta explicación es muy satisfactoria cuando se refiere al trabajo de cierto tipo de actores ¿Quién no ha elogiado el trabajo de un actor diciendo: "Era Hamlet (El Rey Lear o Willy Loman). Olvidé por completo al actor. Sus gestos, su voz y aún su estatura eran diferentes". Estos sí son elogios y el actor que los provoca debió haber sido muy convincente.

"Nosotros preferimos, por ser más adecuada a nuestros propósitos, la siguiente definición: la actuación es el arte de crear una ilusión de naturalidad y realidad que va de acuerdo con la obra, la época y el personaje representados.

"Empleamos la palabra "arte" para indicar que reconocemos la forma y la técnica del actor; introducimos el elemento de la imaginación y del teatro en la frase "crear una ilusión"; pedimos veracidad y verdad cuando hablamos de "naturalidad y realidad"; calificamos estos tributos permitiendo diferentes estilos e interpretaciones cuando terminamos la definición con "de acuerdo con la obra, la época y el personaje representados".

"La actuación, como un arte, empieza en el momento en que un actor individual piensa conscientemente provocar un efecto específico en su auditorio.

"La actuación comprende todo lo que siente, piensa y hace, y el grado de su éxito es el tipo y la intensidad del efecto que es capaz de producir en ese auditorio.

"Micheal MacLIAMMOIR, nos ofrece una descripción de lo que es y debe ser un actor:

"Para ser un actor hay que renunciar al propio ser y a muchas exigencias personales. En mayor medida que cualquier otro arte, la actuación es una rebeldía contra la mundanidad de la existencia cotidiana. Lejos de ser un imitador de las triquiñuelas super fáciles de la vida o un repetidor de rarezas tradicionales, el actor debe vivir con tal delicadeza y tal intensidad que pueda aportar un estilo a todos los gestos mínimos y a los parlamentos triviales como comer una fruta, doblar una carta, ponerse una gorra, para convertirse en sus manos en imágenes significativas, en profundos espejos del carácter.

"Actuar es vivir por un momento una vida más intensa; es trasladarse corporalmente a una esfera de penas y alegrías más completa que la nuestra; es arrojar la falsa superficie de eso que se llama vida real, transformándola en un espectáculo radiante. Lo que el pintor debe ver y el músico y el poeta oír con pasión antes de precipitarse a su tela o a su pluma y papel, el actor debe anotarlo con calma y precisión, y después sacrificar a ese momento único todo lo que posee, su alma, su cuerpo, su voz, su ser interior y exterior".

"El actor como artista, halla su sustancia en su propio papel, y su principal fuente de información en los parlamentos del personaje que ha de retratar y en lo que las demás personas de la obra digan de él. Es frecuente que el dramaturgo le proporcione algunas indicaciones cuando describe a los personajes. Semejante a cualquier indicación que se encuentre en el texto, será la interpretación del director o del autor. Una vez que todo ese material se acumula, debe haber un acuerdo entre el actor y el director respecto a la función que le corresponde al primero, No obstante la sustancia reside ahora en esta interpretación conjunta del director y del actor.

"En este momento, el actor, como artista, se vuelve único, porque es su propio instrumento. Sus recursos son él mismo, su talento y su habilidad. A diferencia de otros artistas creadores debe trabajar con y a través de su propio cuerpo, voz, emociones, apariencia y su propia y fugaz calidad personal.

"Como un artista interpretativo, usa su inteligencia, su imaginación, su memoria de la emoción, sus experiencias, su conocimiento de sí mismo y de sus congéneres, pero siempre es él mismo su único instrumento.

"Tanto en su forma como en su técnica, el actor puede decidir alterar algún aspecto de este instrumento cuando se usa a sí mismo como el canal a través del cual el personaje creado por el dramaturgo es recreado y proyectado al público.

"Además de un cuerpo normal, de una buena voz y de penetración mental, cualquier buen actor deberá poseer otra cualidad, un elemento esencial que llamaremos talento. El primer ingrediente del talento es la imaginación porque sin ella es mejor renunciar inmediatamente al teatro, siendo la actuación la habilidad para reaccionar a los estímulos imaginarios.

"Es necesario revivir cualquier situación, apreciar y comprender el pensamiento y las emociones de otro individuo y expresar y proyectar esta existencia imaginaria a un auditorio.

"Además de esta cualidad fundamental, la imaginación, debe poseer delicadeza y sensibilidad. La primera es la conciencia de sus propios sentimientos; la segunda, la conciencia de las emociones o sentimientos de los que lo rodean.

"Estas cualidades dan naturalmente origen a una tercera que Helen HAYES denominó calor humano. Las tres poseen diversos grados, pero cualquier actor debe poseer una buena cantidad de cada una de ellas.

"Otro aspecto importante es el vigor. Con este término queremos decir salud, fuerza física, coraje, determinación.

"El teatro exige todas estas cualidades a cualquier valiente que se atreva a ingresar en sus filas.

"A la imaginación, a la delicadeza, a la sensibilidad, al calor humano y al vigor, tenemos que agregar los "cinco sentidos del actor": un sentido de la mímica, un sentido del escenario, un sentido del público, un sentido del ritmo y del tono, y un sentido de la proporción.

"La propia imaginación es inútil a menos que podamos expresar a los demás lo que la imaginación ha creado para nosotros, El sentido del público y el del escenario son a menudo innatos. Implican un sentimiento hacia el escenario y una familiaridad con él, así como una comprensión de sus exigencias particulares: la habilidad para sentir el pulso del auditorio, una voz interior que determine el tiempo que puede sostenerse una pausa o el momento exacto que debe pasar entre una risa y el próximo parlamento.

"Aparejado a estos talentos y a su práctica estará el sentido del ritmo y del tono: la habilidad para recuperar el ritmo adecuado cuando el que se ha establecido en los ensayos, se ha roto momentáneamente por un accidente inesperado en el escenario o entre el público. El actor debería estar siempre a tono no sólo con la producción entera, sino también con esta representación.

"El talento es un don, aquel que lo posee debe estar orgulloso; pero orgulloso de algo en que no ha intervenido.

"Pero este don tan grande, tan afortunado, no es suficiente para aquellos que lo poseen en alto grado. Todos los grandes artistas han poseído también el segundo elemento: la habilidad. Esto significa el vigor para soportar estudios arduos, ejercicios aburridos, la voluntad para adiestrar el cuerpo, y desarrollar la voz y un dominio de las capacidades emocionales o intelectuales. Este entrenamiento exige determinación, empuje, sacrificio y trabajo constante. Exige el sacrificio de los deseos y esperanzas personales y de otras ambiciones.

La forma del actor

Una vez que se ha establecido lo que el actor trata de hacer (su sustancia) y los instrumentos con que debe trabajar (el cuerpo, la voz, el talento, la habilidad),

conviene ver su forma o método de presentar su papel al auditorio.

Lo que depende de la escuela de actuación que haya escogido, del estilo con que actúa, su relación con el público y su manera de acercarse.

"Es más fácil o más natural para algunos actores representar su papel cambiando su personalidad; a este tipo de actores, los denominaremos "personificadores". Algunos actores poseen el peculiar talento de salirse de sí mismos, revestir la personalidad de otra gente y hacerlo totalmente creíble al auditorio, llegando hasta el grado de poder engañar a su público respecto a su propia identidad.

"Los que adaptan el personaje a sí mismos se denominan "intérpretes y comentadores". Los personajes que representan se asemejan mucho a ellos, e interpretan su parte sin perder su identidad.

"Para satisfacer las exigencias de la taquilla, surge una tercera escuela de actuación, que nos entrega un tipo de actor conocido como el actor de personalidad. Su gran éxito de taquilla lo debe a su apariencia, a su atractivo sexual, a su idiosincrasia física o vocal.

El estilo. "El actor que interprete una obra griega, deberá utilizar un estilo formal; el que represente una obra de Shakespeare; un estilo romántico si se trata de una obra moderna, un estilo más realista. "En el teatro de los griegos, de Shakespeare, de Moliere, de los siglos XVIII y XIX, el actor se dirigía esencialmente al auditorio. La obra era presentada directamente al público, como si se tratara de otro personaje del drama. El auditorio en efecto, era el confidente de los actores. Esta forma es hoy común en la comedia musical, el vodevil y en los sainetes. Este teatro lo llamaremos "presentativo". Estas obras "presentativas" pueden ser ilusionistas o antiilusionistas. Los actores que interpretaban Edipo, Electra, Agamenón, Hamlet, etc., pretendían que el público creyera lo que estaba viendo. Estas obras son "presentativas" e ilusionistas.

"Otras muchas comedias y en general los dramas sentimentales de los siglos XVIII y XIX, estaban planeados para dar la impresión de que se trataba únicamente de un grupo de actores –más que personajes– que contaban una historia. Casi puede decirse que el actor habla en tercera persona. Este tratamiento se llama "presentativo" y antiilusionista.

"Cuando el teatro empezó a usar el escenario cubierto, los fondos escénicos se hicieron más realistas, mejoró la iluminación y con ella la intimidad de la producción, acentuándose los esfuerzos por lograr una impresión de realidad, apareciendo la producción centrada en el escenario. El público dejó de recibir la atención directa de los actores, que sólo hablaban entre sí. La representación era para el público pero no se dirigía a él. Se construyó, por decir así, una cuarta pared imaginaria y el público veía figurativamente a través de ella a los actores; el objeto del actor era hacer creer al auditorio que, en efecto, el personaje representado era él mismo y que la historia sucedía realmente.

"La interpretación, el espíritu, la intención, los objetos del actor y del director, el propósito del dramaturgo, sirven para decidir cómo debe entender el actor su papel frente al público.

La concepción del actor sobre su papel. "Desde los inicios del teatro, se ha

discutido mucho si el actor experimenta las emociones de su personaje. A nosotros sólo nos interesa saber lo que el público siente, ya que el objetivo fundamental del actor es conmover a su auditorio. Esto lo logra con su técnica, pues sin ella el actor carece de lenguaje para expresarse.

"Las dos corrientes del arte de la actuación, más conocidas en nuestros días son:

"Una, denominada por lo general el método. Proviene de los escritos –los primeros hasta 1929– "del gran director y actor ruso, Constantin Stanislavski, quien desde principios de siglo trabajó en elaborar una teoría de la actuación", que creyó encontrarla en la psicotécnica, "que básicamente subrayó la importancia que tiene para el actor sentir realmente su papel (o cuando menos hacer de la emoción interior el motivo de su actuación) así como mostrar los sentimientos y gestos exteriores que surgen de esa emoción. En resumen, el actor debe actuar de dentro hacia afuera y sentirse poseído por la emoción de su papel. La sede principal de los continuadores de esta teoría se encuentra en Nueva York y se llama The Actor's Studio, dirigido por Lee Strasberg". Asunto que más adelante debemos tratar con cierta extensión.

"Los que se oponen a dicho tema son principalmente aquellos que tomarían a su personaje de un modo más objetivo. Consideran la actuación como un arte, pero también como un oficio. Estudian su papel desde fuera, examinando al individuo para compenetrarse con sus ideas, sus sentimientos, sus emociones y conscientemente actúan o hacen lo que sienten que su personaje haría. Quizás se diga que siguen la vieja teoría psicológica de James LANGUE, que afirma que la acción precede a la emoción", –pudiéndose en la realidad comprobar casos donde sucede lo contrario–; que primero corremos y después sentimos miedo; que hablamos rápido y en voz alta, para luego enojarnos, etc.

"En nuestro teatro moderno, estos actores se conocen generalmente como los técnicos o sea aquéllos que emplean la concepción técnica. Actúan conscientemente al hacer una cosa específica que intenta obtener un efecto igualmente específico. No están en contra de cierto grado de emoción, pero hacen hincapié en el control físico y emocional. Exigen una responsabilidad y una técnica que asegure a la representación una coherencia interna durante todo el tiempo que permanezca en cartel.

"La gran actuación puede surgir de cualquiera de las dos concepciones y hay ejemplos de grandes artistas que son abogados convencidos de las dos teorías. Tal vez la verdad se encuentra en algún punto intermedio. Nuestra conclusión será que ambas son buenas si el resultado ofrece al público una representación que conmueva y convenza.

La técnica del actor. "La técnica debe emplearse para subrayar el talento natural. La expresión de la forma del artista se logra gracias a su técnica. El estilo es un sentimiento de la perfección; sinónimo de la buena técnica, la cual no se ve, sino se siente.

"Sin tomar en cuenta la escuela de actuación que siga un actor, el estilo que exija la obra o la manera como se vea al personaje, hay tres campos específicos que el actor debe controlar y de acuerdo con los cuales se juzgará, en última instancia, su actuación. Son parte de su técnica y pueden denominarse los ámbitos de la actuación:

- El técnico o físico

- El intelectual o mental
- El emocional o espiritual

"El ámbito técnico o físico implica la manera como el actor se desenvuelve en el escenario: su modo de caminar, de sentarse, de gesticular, de moverse, de manipular su propio cuerpo o el mobiliario. Incluye su respiración, su entrenamiento vocal y su proyección. Es la facilidad y el convencimiento con que hace todo lo que ve u oye el público. Todos estos atributos son fundamentales para el trabajo del actor. Pueden enseñarse y dominarse, porque fundamentalmente debe tener dominio sobre sí mismo mediante un control total de su cuerpo y de su voz.

"El segundo ámbito – intelectual o mental – comprende la idea con que el actor se acerca a su papel. Debe haber analizado su personaje desde todos los ángulos posibles, haber entendido sus pensamientos, sentimientos y acciones, su relación con la obra y con los otros personajes. Todo buscando ser capaz de proyectar un personaje veraz, convincente y bien redondeado.

"El tercer ámbito, es el emocional o espiritual. Por desgracia hay muchos actores que jamás alcanzan esta altura.

"Nadie que haya experimentado esta cualidad, dejará de recordarla. La experiencia puede haber durado sólo un segundo, una escena completa o toda la obra. Puede haber surgido en un solo actor, pero es una cualidad que eleva al actor a un alto nivel de creación y ofrece al espectador un estímulo especial o un placer más grande que el habitual.

"Citamos a John MASON BROWN, que nos describe este tercer ámbito, el emocional o espiritual: "Luego están esos valiosos actores, cuyo número es limitado, cuyo don es actuarse a sí mismos, adaptar sus espíritus a los papeles que representan, poseer y ser poseídos por los personajes que proyectan y otorgarles el beneficio de su belleza y de su inteligencia, de su simpatía y de su virtuosismo, de su poesía y de su brillo interior, de su imaginación y de su atractivo".

"El valor del actor como artista debe estar cimentado en nuestra percepción de lo que diga además de las líneas que habla, porque darles únicamente su significado literal no puede considerarse como actuación. Además, es necesario que demuestre lo que él y el personaje están pensando. Sólo entonces ha empezado a interpretar la obra como un artista. Si también revela lo que él y el personaje sienten cuando pronuncia las líneas, ha alcanzado lo que denominamos el arte de la actuación".

En nuestra próxima CH. D. N° 16, recibiremos las enseñanzas de Michael CHEJOV.

Tema: Michael Chejov, comienza su exposición con una verdad que rige el trabajo interior del actor: "Transformación, eso es lo que la naturaleza del actor, consciente o subconscientemente, busca con anhelo".

En esta CH. D. N° 16 - T.I., tendremos la oportunidad de recibir las transcripciones de varios fragmentos del libro de Michael CHEJOV, "*El Actor*", publicado por Ediciones del Conjunto Nuevos Horizontes, Tupiza (Bolivia), el año 1958.

Tomamos fragmentos del capítulo: *El personaje y su caracterización.*

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

"No existen papeles en los cuales el actor pueda mostrarse a su público tal como en la vida privada. 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 quién se despliega en el escenario.

"Jamás podrán hallarse dos papeles o personajes 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?

"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.

"Imagine, por ejemplo, que usted debe desempeñar el papel de una persona cuyo carácter puede definirse como perezoso, abúlico y tosco. Estas cualidades no deben acentuarse o expresarse enfáticamente, salvo en la comedia quizás. Deben mostrarse como indicaciones, casi imperceptibles pero que no deben ser pasadas por alto.

"Tan pronto como usted haya subrayado los mencionados rasgos y cualidades de su papel, compárelos 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. Este cuerpo es precisamente lo contrario del suyo propio. Pero el caso es que usted debe parecerse a él y comportarse como se comportaría él.

"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.

"El resultado de esta "mascarada" será que poco tiempo después (o quizás inmediatamente) usted se sentirá y pensará como si fuera esa persona.

"¿Ha observado usted alguna vez, en la vida cotidiana, lo distinto que uno se siente al ponerse prendas diferentes? ¿No es usted "otra persona" cuando se viste un traje de etiqueta?. Pues bien, "vestirse con otro cuerpo" no es bastante distinto a cambiarse de vestimenta.

"Esta presunción de las imaginarias formas físicas del personaje, influirá en la psicología de usted diez veces más fuerte que ningún vestido.

"Paso a paso, empieza usted a moverse, a sentir y hablar de acuerdo con la influencia de ese imaginario cuerpo; 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, física y psicológicamente su ser íntegro podrá haber cambiado, en el sentido que incluso se podría decir que va camino de estar poseído 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 hallarse totalmente satisfecho con la ejecución. Jamás tema fracasar en este juego; la naturaleza artística de usted se dejará llevar a donde sea necesario 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 exteriormente esforzando, presionando y exagerando esas sutiles inspiraciones que llegan a ustedes procedentes de su "nuevo cuerpo". Y tan sólo cuando usted empiece a sentirse absolutamente libre, sincero y natural usándolo, será cuando pueda principiar a ensayar su personaje por entero.

"En algunos casos se encontrará con que es suficiente usar tan sólo una parte de su cuerpo imaginario: Unos brazos largos, colgados a los costados, por ejemplo, pueden inesperadamente cambiar la psicología de usted.

"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 —la solidaridad— 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.

Composición de la representación teatral.

"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 los "Principios de la Composición", que, en grado mayor o menor, pueden ser aplicados a toda realización dramática.

"El primer principio de la composición pudiera llamarse el "de la triplicidad". En toda obra bien escrita figura una lucha entre las fuerza 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.

"Este principio de la "triplicidad" está relacionado con otro, el de la "polaridad". En toda verdadera obra de arte (en nuestro caso una representación dramática), el principio y el fin son, o deben ser, pobres en principio. Todas las principales cualidades de la primera sección deben transformarse en opuestas a la última sección.

"El proceso que transforma el comienzo en su polaridad al final, tiene lugar en la sección media, y esta "transformación" es la que representa nuestro tercer principio de la composición.

"Respetando estos tres principios las actuaciones adquirirán armonía y belleza estética. 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.

"La quinta esencia de una representación bien compuesta es el contraste entre el comienzo y el final.

"Los medios por los cuales es invocada esta polaridad dependerá por entero de los actores y el director.

"En cuanto al "principio de transformación", imaginándolo como un proceso continuo de cambio, se puede percibir cualquier momento de la transformación, simultáneamente a la luz del comienzo y del final. Sólo se necesitará preguntarse a sí mismo: ¿En qué extensión y en qué sentido, éste 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?.

"Reteniendo en la mente cómo todas las escenas van transformándose una en la otra bajo los tres principios de la composición, los actores y el director 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.

Las escenas, vistas a la luz de la composición, indicarán al director y los actores el modo de escalonarlas mejor.

"Los principios de triplicidad, polaridad y transformación nos llevan al otro siguiente principio 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, todo lo cual no está distribuído por igual dentro de ellos; aumentan y disminuyen su poder, suben y bajan como las olas. Sus momentos de tensión máxima podríamos denominarlas "clímax" o puntos culminantes.

"En una obra bien escrita y bien representada existen tres "clímax principales", uno para cada unidad. Se hallan tan ligados el uno al otro como las mismas tres unidades; el clímax 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 clímax cristaliza el final de la repetida trama encuadrada en el marco de la última unidad.

"Por lo tanto esos tres clímax son regulados por los principios de la triplicidad, transformación y polaridad como ocurre con las mismas unidades.

"Los tres clímax 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 clímax expresa la esencia de la unidad que representa.

"Cada una de las tres unidades principales de la obra puede ser subdividida en otras menores. Estas unidades menores tienen asimismo sus propios clímax, a los que puedan denominarse "clímax auxiliares"

"Todos los clímax guardan correlación, complementándose o contrastando unos con los otros. Conforme ya se hizo notar, los tres clímax principales absorben en sí toda la idea de la obra y la expresan en tres grados sucesivos.

"Al siguiente principio de composición lo podemos llamar "de repeticiones rítmicas". Se manifiesta asimismo de modos diversos en la vida del universo, de la tierra y del hombre. Únicamente 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 fenómeno 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 el 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 tica-tac del reloj, el ruido del oleaje al batir la playa, etc.; contéplense las repeticiones en una escenografía, tales como las hileras distribuídas de ventanas, de columnas, o de figuras humanas. Su espaciamiento en cuanto a la distancia, como pausas rítmicamente establecidas.

"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 materiales; aumenta o disminuye el humor, la tragedia o cualquier otra faceta de la actuación.

"Pasemos ahora al siguiente principio de composición.

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 desmarcan y se centralizan, hasta el infinito.

"En su aplicación al arte dramático podemos considerar que estas olas expresan solamente acción "interior y exterior".

"Imaginemos una pausa escénica significativa, radiante de fuerza, interiormente activa, creadora de una atmósfera fuerte y que mantiene al público con el ánimo suspenso.

"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 llamar "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 movimientos, los gestos, las voces, los parlamentos e incluso los efectos de luz y sonido, ascienden a su punto dramático".

La próxima CH. D. N° 17 - T.I., continuará con la transcripción de los párrafos que tomamos del libro de Michael CHEJOV.

Tema: *Al tratar de las condiciones que deben rodear al actor, en la búsqueda de su trabajo interior, Michael Chejov hace hincapie en la importancia de la atmósfera, que, dice, "ejerce una influencia extremadamente poderosa en la actuación del artista".*

Continuamos hoy en esta CH. D. N° 17 - TI, con la reproducción de los fragmentos escogidos del libro "*Al Actor*", de Michael CHEJOV:

"El flujo y el reflujo de la acción interior y exterior, representan las olas rítmicas en composición de una representación teatral.

"Las olas rítmicas menores pueden encontrarse dentro de las mayores. Deben ser definidas según el gusto de los actores y el director, 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 crescendo hacia el final o alcanzar su clímax, único en determinado punto a mitad de la representación.

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.

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 tengan el máximo atractivo, relieve y variedad. Finalmente, hay que 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 de los actores y director, 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 tres personajes, sentimientos, voluntad o ideas y la naturaleza de cada rasgo.

"Resumiendo este capítulo, en él se trataron los siguientes principios de la composición: Triplicidad, Polaridad, Transformación, Clímax Principales y Auxiliares, Repeticiones Rítmicas, Olas Rítmicas y, finalmente, la Composición de los Caracteres o personajes.

La Atmósfera y los sentimientos individuales

"Creo que existen dos diferentes concepciones entre los actores en lo que concierne al escenario en el cual depositan todas sus esperanzas y donde quisieran que transcurriera 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 estos todo lo que el escenario posee es únicamente lo visible y 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.

"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 esta 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 confianza.

"Es también significativo el hecho de que la atmósfera "ahonde" la percepción del espectador. Están en condiciones de penetrar los aspectos psicológicos con el escenario dominado por la atmósfera, los "sentimientos" (y no solo el intelecto) se avivarán y entrarán en juego. "Sentirá" el contenido y la verdadera esencia de la escena. Su comprensión se ampliará con estos sentimientos.

"Además la atmósfera ejerce una influencia extremadamente poderosa en la actuación del artista. ¿Ha observado usted cómo, sin quererlo, cambia de movimientos, conducta, sentimiento tan pronto como crea usted una atmósfera fuerte, contagiosa, y cómo ésta aumenta su influencia sobre usted si la acepta voluntariamente?.

"La atmósfera le "apremiará" para que actúe armónicamente con ella. Ese apremio brota, ligeramente hablando, de la "voluntad", de la fuerza dinámica o conductora 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 opresión o de dolor. La "voluntad" de esa atmósfera será precisamente todo lo contrario. Se sentirá usted apremiado a contraerse, a cerrarse, incluso a disminuirse.

"No hay atmósfera carente de voluntad y de vida interior dinámica.

"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 independientes entre sí y "pueden" existir simultáneamente aún cuando se hallen en completo contraste.

Debemos considerar a las atmósferas "sentimientos objetivos" en oposición a los individuales "sentimientos subjetivos".

"Segundo. Hay que admitir el principio de que dos atmósferas diferentes (sentimientos objetivos) "no pueden coexistir". Inevitablemente, la atmósfera más

fuerte acaba con la débil. Por ejemplo un viejo castillo desierto en el que el mismo tiempo parece haberse detenido, tiene una atmósfera tranquila y misteriosa que inunda los salones, corredores y sótanos. Un grupo de gente entra, llevando consigo una atmósfera ruidosa, alegre e hilarante.

"Ambas atmósferas se enzarzan en un duelo a muerte y sin pasar mucho tiempo, una de ellas queda victoriosa.

"Los dos hechos, primero y segundo, mencionados, dan a los actores y directores los medios prácticos necesarios para crear determinados efectos en la escena: El conflicto entre dos atmósferas, o los sentimientos individuales de un personaje luchando con una atmósfera hostil.

"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 dinámicos de la representación.

"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.

"Sabemos que todo ser humano normal ejerce tres funciones psicológicas principales: los sentimientos, los pensamientos y los impulsos volitivos.

"Ahora, imaginaremos un ser humano privado de la facultad de "sentir", "carente de corazón". Imaginemos también que sus pensamientos, ideas y concepciones se ponen en contacto con sus impulsos volitivos y acciones, sin que intervenga entre ellos ningún sentimiento, que los enlace. ¿No lo tomaría usted por una "máquina" extremadamente complicada, refinada e inteligente? ¿No parecería que esa "máquina" se hallaba en un nivel inferior al ser humano, cuyas tres funciones (sentimientos, pensamientos, voluntad) deben obrar de acuerdo, en plena armonía unos con otros?

"Nuestros sentimientos armonizan nuestra ideas e impulsos volitivos. No sólo eso, sino que los modifican, los perfeccionan, haciéndolos "humanos". La tendencia a la destrucción brota en todo ser humano privado de los sentimientos o que desprecia los de los otros.

"En el orden artístico, los efectos son los mismos. Cualquier representación teatral privada de sus atmósferas da la impresión de "cosa mecánica".

"La vida emocional de los personajes en escena es, con raras excepciones, sólo un sustituto de la atmósfera" – cuando ellos, los actores, no la han creado.

"En esta época fría, seca e intelectual nos sentimos atemorizados de nuestros propios sentimientos y de los ajenos. "En el orden artístico, en el teatro, no existe excusa para eliminar los sentimientos, las atmósferas..."

"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:

Ejercicios: "Comience por observar la vida que le rodea. Contemple sistemáticamente las diferentes atmósferas que pueda encontrar. 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 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.

"Luego de un período dedicado a la observación, cuando su habilidad para percibir la atmósfera se halle bastante agudizada, comience a experimentar consigo mismo. Consciente y deliberadamente trate de someterse a ciertas atmósferas "oyéndolas" lo mismo que oye la música, y deje que ellas le influyeran 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 un tiempo con esas atmósferas que vaya hallando en la vida real, comience a imaginar acontecimientos y circunstancias con sus respectivas atmósferas. Tomemos de la literatura, de la historia, de las obras teatrales, o invéntelas usted mismo..."

"Haga que esa escena, creada por su imaginación, como en la toma de la Bastilla, el momento en que el pueblo llega ante una de las celdas. Desfile esta escena por los ojos de la imaginación con mayor claridad, y enseguida, dígame para sus adentros: "Esta multitud está inspirada por una atmósfera de extrema agitación, intoxicada por la fuerza del momento de rebeldía. Todo se halla envuelto por esta atmósfera". Enseguida observe los rostros, los movimientos, los grupos, las figuras apartadas. Observe el ritmo del acontecimiento. Cambie ligeramente la atmósfera. En esta ocasión deje que la atmósfera asuma el carácter de crueldad endiablada y vengativa. Las caras, los movimientos, las voces, los grupos... todo será diferente. Será una "actuación" diferente aún cuando el tema sea el mismo.

"Ahora aprenda a crear las atmósferas sin imaginar ningún acontecimiento o circunstancia. 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 cualquier otro, impregnando el ambiente que lo 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 apele a su imaginación, no a su razón fría y analítica.

"¿Qué es todo nuestro arte sino una hermosa "ficción" basada en nuestra imaginación creadora? Tomo este ejercicio con la misma sencillez que 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.

"Los sentimientos individuales de un actor son, o pueden llegar a ser en cualquier momento, muy caprichosos y activos. Usted no puede "ordenarse" a sí mismo "sentir" verdaderamente tristeza o alegría, amar u odiar.

"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".

Continuamos, en la próxima CH.D. N° 18 - T.I., con la transcripción de los párrafos del libro de Michael CHEJOV.

Tema: *Y continúa Michael Chejov tratando el aspecto de cómo posesionarse del papel – trabajo interior – y dice que "uno de las maneras es mediante el empleo de la imaginación".*

En la CH. D. N° 18 - TI de hoy, continuamos con la entrega de los párrafos finales escogidos del libro "*Al Actor*", de Michael CHEJOV:

"Al parecer existen medios diversos para despertar los sentimientos creadores. Una imaginación bien adiestrada y que viva en una atmósfera apropiada son cosas ya 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 porque, como toda "acción" se halla dentro de la voluntad. Ahora realice el mismo gesto, pero adórnelo con cierta "cualidad". Permita que ella sea la "precaución". Habrá de hacer ese gesto, ese movimiento "cautelosamente". 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 un 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 físico 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 solamente un sentimiento de cautela, sino también toda la gana de sentimientos análogos a ese, de acuerdo con las circunstancias mencionadas en la obra.

"Como un producto accesorio de aquella cualidad puede usted sentirse irritado o alerta, cual si enfrentarse al peligro; puede sentirse tierno y efusivo como cuando se protege 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.

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

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

Todo lo mucho e importantísimo que en esta parte nos hace conocer Michael CHEJOV, constituye una explicación sabia y valiosísima de lo que luego constituirá el Método de las Acciones Físicas de C. S. STANISLAVSKI, como se verá cuando más adelante tratemos extensamente, pero ineludiblemente ese aspecto a través de los escritos del mismo Stanislavski y de Toporkov.

Cómo POSESIONARSE DE UN PAPEL.

"Después de todos nuestros estudios, solamente adquirimos aquél que ponemos en práctica". Goethe.

"Este punto es desde hace mucho tiempo, objeto de considerable controversia en nuestra profesión. Es de incumbencia especial del actor que quiere posesionarse de su papel sistemáticamente con objeto de ahorrarse tiempo y esfuerzo en alcanzar ese feliz momento de llegar al verdadero corazón del personaje. Es principalmente en el período inicial de nuestro trabajo cuando más frecuentemente padecemos a causa de la incertidumbre y los tropiezos.

Hay diferentes maneras de posesionarse del papel.

"Una de las cuales 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 ella.

"Acto seguido concéntrese únicamente en su personaje, imaginándolo al principio en una escena a continuación de la otra. Enseguida profundice sobre los momentos (movimientos, situaciones, 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 "oír" hablar al personaje.

"Bien puede ser que vea usted a su personaje tal como el autor lo ha descrito, o quizá se vea usted a sí mismo representándolo. Ambas maneras son correctas.

"Empiece a trabajar de acuerdo con su personaje, haciéndole preguntas y obteniendo sus repuestas "visibles". Formule aquellas en cualquier momento, mejorando de este modo su actuación a medida que va conociendo más y más al personaje.

Vaya incorporándolo poquito a poco, con movimientos y expresiones. Prosiga este trabajo incluso cuando hayan dado principio los verdaderos ensayos de la obra.

Usando de este modo la imaginación observará que le facilita mucho su trabajo. 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 desarrollo o de peculiaridades psicológicas personales, tales como la propia conciencia, la falta de confianza y el temor de causar una impresión equivocada.

"La intuición artística de usted le dirá cuando este trabajo con la imaginación ha logrado su propósito de ayudarlo 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 usar 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 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.

"Stanislavski acostumbra decir que es una buena cosa que el actor se "enamora" de su personaje antes de comenzar a estudiarlo. Lo que involucra en buenas cuentas "enamorarse" de la atmósfera que envuelve al personaje.

"Indudablemente esta devoción de amor, puede ser llamada el "sexto sentido" que faculta a uno para ver y sentir cosas que a los demás permanecen oscuras.

Por lo tanto la posesión del papel a través de esas atmósferas le dará la gran posibilidad de descubrir en el personaje muchos rasgos interesantes y de importancia.

"- También será para usted un buen comienzo si aplica lo que denominamos la sensación de los sentimientos

"Trate de definir la cualidad o cualidades más características del papel que le ha tocado desempeñar. 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.

"Al ensayarlo así en el escenario 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. Luego ensaye su personaje y atégase a las notas tomadas.

"Recordaré que las cualidades y las sensaciones no son sino los medios de despertar sus sentimientos artísticos. Por lo tanto, tan pronto como esos sentimientos hayan surgido dentro de usted, conducirán al buen desempeño de su papel.

"- Otro procedimiento para posesionarse del papel es mediante la Gesticulación Psicológica (GP) de lo que ya tratamos en el "Complementos" de Expresión Corporal.

"Trate de hallar la Gesticulación Psicológica —cuyo propósito es influenciar, avivar, moldear y poner a tono la vida interior de usted con sus anhelos y propósitos artísticos— correcta para el personaje. Si no logra éxito en hallar inmediatamente todo 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 mejorar de acuerdo con su gusto y su interpretación del personaje.

"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.

"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 con 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 presenta para combinar ambos ritmos contrastantes.

"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.

"- También para posesionarse de su papel, puede dar principio a su labor "construyendo el personaje y la caracterización" que le cuadre empezando ese "juego" con el cuerpo imaginario, buscando los rasgos característicos que convienen a su papel.

"Con objeto de adoptar y adquirir una gran maestría sobre ese cuerpo imaginario, se sugiere que tome usted la obra y escriba en un papel aparte todos los movimientos de su personaje, incluyendo las entradas, salidas y cualquier otro detalle por insignificante que pueda parecerle.

A continuación, una por una, comience a poner en práctica todas estas cosas, grandes y pequeñas, procurando dar satisfacción a todas aquellas inspiraciones que su cuerpo pueda darle.

"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 cuál es la clase de expresión que su personaje se inclina a adoptar.

"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.

"Desde el principio de su trabajo sobre el personaje que va a representar, puede usted también utilizar algunos de aquellos principios de la Composición, que vimos en el capítulo "Composición de la representación teatral".

En nuestra próxima CH.D. N° 19 - T.I., conclusión de las transcripciones del libro "*Al Actor*", de Michael CHEJOV.

Tema: En nuestra materia ahora tenemos la palabra de C.S. Stanislavski, el de su primer período, cuando recomienda que "con objeto de estudiar la estructura de la obra y del papel, es necesario dividirlo en unidades o trozos o secciones".

Como lo anunciamos, completamos en esta CH. D. N° 19 - TI, el beneficio que nos brindaron los párrafos transcritos del libro de Michael CHEJOV.

"Finalmente, esta es la ocasión de recomendar a la atención de ustedes los principios de las sugerencias de Stanislavski para posesionarse del papel. Stanislavski los llamaba Unidades y Objetivos según se ve en su libro "Un Actor se prepara".

"Stanislavski, 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, y subdividirlas luego en otras medianas y pequeñas en caso de parecerle a uno demasiado generales.

"Posteriormente Stanislavski dijo que el objetivo es aquello que el personaje (no el actor) anhela, quiere, desea; lo que es su finalidad, su meta.

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 Stanislavski el "superobjetivo" del personaje.

"Stanislavski, más adelante, agregaba: "En una obra todo el canal de los objetivos individuales menores, (así como los superobjetivos del personaje) deben converger para dar cumplimiento al superobjetivo de la obra "entera" que es el leit motir de la producción literaria del autor, el sentimiento y pensamiento que inspiró su obra.

"Con objeto de darle un nombre al objetivo, de fijarlo en palabras Stanislavski sugirió la siguiente fórmula: "Quiero o deseo hacer esto y esto...", y en seguida viene el verbo que expresa el deseo, la finalidad, la meta del personaje.

"El mismo Stanislavski hablaba acerca de las dificultades para encontrar los superobjetivos de los personajes. Añadía que sucedía 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".

"Pero mi opinión personal es que resulta de la mayor importancia para un actor saber de antemano la finalidad de los objetivos menores; es decir, comprender el propósito principal del personaje. En otras palabras, el actor deberá saber el superobjetivo de todo su papel desde el mismo comienzo.

"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, hasta la verdadera cima, desde la cual estará en condiciones de observar toda la obra, con todos sus acontecimientos, unidades y superobjetivos de los personajes. Esta cima

es el superobjetivo de la obra.

"Este superobjetivo de toda la obra —su significación— puede encontrarse, o al menos preparar el camino para su descubrimiento, aplicando el método de formular preguntas, pero en esta ocasión no a los personajes de lo que harían ante las circunstancias dadas, sino que debe interrogarse 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.

"¿No sería más sencillo consultar directamente al autor, estudiando su obra con objeto de descubrir cuál fue "su" concepto del "superobjetivo"?

"No, no sería lo mismo. Nuestras espectaciones, esperanzas y conjeturas suelen derrumbarse con la respuesta de los espectadores la noche de estreno. Porque el público siente "íntegramente" la obra con su "corazón" y no con su cerebro; porque su reacción, la noche del estreno, es inmediata, libre de toda tendencia; porque el público no analiza, sino que "experimenta"; porque nunca se pierde en detalles o evasivas, sino que intuitivamente percibe y saborea toda la médula de la obra.

"Vachtangov, el famoso director ruso, fue interrogado en una ocasión: "¿Por qué todas las obras que usted dirige, y en especial los "detalles" que usted prepara para sus actores, llegan siempre al público con éxito innegable?", le dijeron. La respuesta de Vachtangov, 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 falla de gusto".

"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. 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 todas las conclusiones 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 lo defraudará.

"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". El objetivo necesita hallarse enraizado a todo su ser y no estar sólo en su cabeza.

"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 aquél o 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. Un 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".

Continuamos esta Charla Debate con la transcripción de párrafos del trabajo de Joseph CHAIKIN, "*El openTheatre*", incluido en la publicación "Teatro 70", editado por el Centro Dramático Buenos Aires, año 1971:

Introspección..

"La introspección a veces es morbosa porque nos damos cuenta que el hombre interior está encerrado en una jaula, pero se nos hace difícil entender que es así también para todos. "Cualquiera que esté en una cárcel cree que detrás de los muros existe un mundo libre". Con respecto al humorismo consideramos que las cosas importantes deben ser serias. El humorismo puede ser una reacción a cualquier cosa, introspección incluida, pero es válido solamente si es balanceado. En caso contrario se disuelve rápidamente. Nosotros somos seres políticos además de aislados, y nuestras personalidades en el mito y el sueño son reinos separados pero entrelazados e interdependientes, lo que quiere decir que colocar el acento sobre el yo interior por encima del yo social conduce solamente al descubrimiento del propio sentido profundo de la infelicidad.

"En cuanto a las materias del movimiento y de la voz, el actor debe elegir con atención. A cada aspecto del movimiento corresponden manierismos particulares.

"La danza moderna, la acrobacia, el yoga, etc., están asociados a actos no separables de su particularidad. Lo mismo vale para la voz. El actor debe descubrir qué tipos de expresión quiere comunicar. Lo más importante es la acción con todo lo que de comportamiento y de "vida real" implica y la formalización del hecho en sí, más que el servirse de un proceso de formalización ya desarrollado en otro contexto.

"La interpretación es una expresión que se vale de la personalidad en todas sus manifestaciones. Si el actor no está en condiciones de llegar a un propio sistema de regulamientos orgánicos, el actor debería estudiar a otro actor, pero solamente hasta el punto en que pueda separarse de este modelo.

Proceso..

"Cuando se comienza a trabajar en un reino particular el primer problema es aislar el área de fe en la que la compañía está a punto de penetrar. Para interpretar algo que entiende pero que no entra en el ámbito de su comportamiento social inmediato, el actor puede servirse de un clisé.

"Para liberar la acción que está en la imaginación, pero excluída del comportamiento, debemos pasar por un proceso. Y cada actor debe descubrir cuál es el proceso que le sirve. Incluso el proceso que propugna Stanislavski —[se refiere al primer periodo]—, cambia según la visión del actor. La estética corrige el proceso. Se pueden aprender los pasos realizados por otra persona, pero sólo le pertenecen a esa persona y por lo tanto deben ser totalmente revisados por cada compañía y por cada actor. Podemos recibir indicaciones de otros, pero nuestra cultura, nuestra sensibilidad, y nuestra estética nos conducirán a un tipo totalmente nuevo de expresión, a menos que nos limitemos a imitar procesos y descubrimientos ajenos.

La situación.

"La mayoría de las veces que estudiamos elementos sobre interpretación nos son dados en relación a situaciones naturalistas. Todos estamos envueltos en situaciones y muchas veces nos identificamos con las situaciones en que nos encontramos. Incluso si se nos traslada a una ciudad extranjera donde como forasteros no tenemos un interés particular en las circunstancias de los hechos, no transcurre mucho tiempo y ya nos encontramos implicados en las corrientes y en el comprometerse de los habitantes del lugar. Lo mismo sucede con un nuevo empleo, o nuevos amigos, etc. Las situaciones nos rodean como grutas y se transforman en las paredes y en los techos de todas nuestras preocupaciones.

"Cuando comenzamos a aprender qué es la interpretación, aprendemos de hecho a descubrir lo que es importante para el personaje que debemos interpretar. Decimos: "si hubiera sufrido el hambre durante una semana, perdido en los bosques, sin siquiera un pedazo de pan y llegara imprevistamente a un manzano repleto de manzanas maduras, ¿qué sucederá?". Luego que el actor imagina este conjunto de circunstancias y el tipo de sensaciones que podrían surgir se coloca en la ropa del hambriento. Si el actor no está en perfecta compatibilidad con el personaje, construye circunstancias imaginarias de su invención que puedan dar vida a sus ojos.

"Sólo cuando es consciente de la totalidad del drama y no de su papel solamente y su interés de lo que el drama narra es inmediato y no indirecto, su trabajo puede ser orgánico con cada situación del espectáculo. El aprende a vivir cada vez la situación, en lugar de limitarse a repetir los resultados. Si no hace más que repetir lo que ha descubierto y recitar sus resultados, su interpretación falla en la dimensión esencial de la actuación: el hecho de participar del drama y convertirlo en experiencia.

"El actor es un colaborador artístico informado e influído por todas aquellas personas cuyos esfuerzos convergen en el acontecimiento en el cual participa.

"En los ensayos se expone a los elementos cuyo conjunto constituye el acontecimiento. Luego de un proceso de descubrimiento, cuando ejecuta es consciente.

"El actor debe llegar a una conexión con el propio material, similar a la que existe entre personas y su ambiente. Actuando, interpreta su material, no a sí mismo. Como un cantante canta una canción y no su voz.

"Tengo la sospecha que lo que atrae a la gente al teatro sea una forma de desesperación. Nosotros nos desesperamos por la vida tal cuales; por eso intentamos modificarla. Presentamos lo que es posible, especialmente lo que es más posible en la

imaginación que en la realidad.

"Posiblemente el punto externo de la interpretación al que uno llega a través de una exploración del comportamiento, es mostrar no tanto un nuevo tipo de sociedad sino más bien un tipo de ser humano.

"Quien enseña a los actores es como quien enseña a los niños y busca el método justo para cada alumno. Cuando luego el alumno está por llegar a su propio descubrimiento, el maestro debe desaparecer. Si por el contrario busca una satisfacción personal por haber conducido al alumno hacia el primer peldaño del descubrimiento, impide al alumno un descubrimiento pleno.

"Creo que cada fase de la actuación lleva al actor el estar consciente de todo lo que hace. Todavía buena parte del trabajo creador se cumple en aquella vida de sueños que está entre el pensamiento y la fantasía y a veces exige que el actor descanse y deje libre campo a la imaginación.

"Para poder interpretar es necesario imaginar un mundo de expresión del comportamiento. El espectador sentirá que lo que es verdadero sobre el escenario es aquello que lo representa a él mismo, aquel reino que él generalmente identifica con su vida real y que posiblemente es el mundo en que vive. Pero al mismo tiempo el mundo escenificado exige una realidad que el espectador puede adaptar.

"Todo lo que hacemos nos modifica un poco, incluso si pretendemos mantenernos indiferentes a lo que hemos hecho. E incluso hacemos aquello de lo que somos testigos".

En la próxima CH. D. Nº 20 - T.I., presentaremos fragmentos escogidos del trabajo "*El desconocido STANISLAWSKI*".

Tema: *"El Desconocido Stanislavski", es un trabajo que revela la existencia de tantos factores que han logrado permaneciese tanto tiempo desconocido el segundo período del Maestro, relativo a su creación del Método de las Acciones Físicas.*

En esta CH. D. N° 20 - TI, ofrecemos párrafos elegidos del trabajo *"El desconocido Stanislavski"*, incluido editorialmente en la publicación *"Máscaras"* Número 3/4, editada por la Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, el año 1966.

Es una publicación de los compañeros de la Asociación Argentina de Actores, que en el editorial de este número doble, dicen con respecto de la obra de Stanislavski, "nuestro desconocimiento que llega a un grado demasiado evidente en todo el mundo de habla hispana". Verdad ésta, irrefutable, y si consideramos que lo que ellos dicen en Buenos Aires para el año 1966, más de treinta años después se puede repetir en Bolivia, resulta tan grave como para haber sido uno de los motivos que en nuestro Conjunto intervinieron para que, por medio de los "Complementos" NH, intentemos dar una visión, tal vez sólo panorámica de lo que en el mundo teatral de otros países se realiza respecto de la renovación y superación del mismo desde hace tiempo, y que en el hincapié que expresan con tanta demostración en sus escritos los compañeros de "Máscaras", con la obra de Stanislavski, nosotros más justifiquemos así la extensión de las Charlas Debate que en este "Complementos" NH de Trabajo Interior, dedicamos a ese tan noble y precursor hombre del teatro universal que es Constantin Sergueivich STANISLAVSKI.

Nos apoyamos en la certeza que demuestra MASCARAS de "nuestra deficiencia de información sobre Stanislavski, y de que es, por lo menos, extraño el mencionado desconocimiento de lo que Stanislavski, con una remarcable ética ha producido en obra y documentos, al renovar su periodo penúltimo con el hallazgo de su Método de las Acciones Físicas, que supera desde el año 1930 su sistema anterior.

De todo esto se verá más adelante, en los fragmentos que del tomo IV –"El trabajo del actor sobre el papel"– reproducimos gracias a que en su momento nos envió nuestro hermano Onofre Lovero, las Obras Completas editadas por Quetzal de Buenos Aires, 1987 y 1988. Ahora pasamos a transcribir partes, que orientan sobre el punto que trata MASCARAS, de los artículos que ella contiene.

A su vez MASCARAS reproduce de la publicación oficial del Instituto Internacional de Teatro de la Unesco, "El teatro", en el número correspondiente a 1959, el inventario total de la obra de Stanislavski".

"La publicación de las Obras de Stanislavski, actualmente en proceso en la URSS, es un acontecimiento teatral. Los eminentes especialistas que constituyen el Colegio de Redacción (Ediciones de la Academia de la URSS) están cumpliendo con una tarea esforzada, ordenando la enorme masa de borradores y sistematizándola, ya que el orden lógico de las anotaciones no coinciden con su orden cronológico. Gracias a su labor, los textos están siendo agrupados y provistos de valiosos comentarios, introducciones, notas y suplementos. De los ocho tomos previstos ya aparecieron

cinco: I.- Mi vida en el arte. (1954), II.- La labor del actor sobre sí mismo. El Revivir (1954). [Es la obra más difundida bajo distintos títulos: "Un actor se prepara", "La formación del actor"]; III.- La labor del Actor sobre sí mismo, la Encarnación. (1955); IV.- La labor del actor sobre su papel (1957); V.- Artículos, discursos, notas, diarios íntimos, recuerdos 1877-1917 (1958). El tomo VI seguirá el precedente hasta 1938, fecha de la muerte de Stanislavski, y los tomos VII y VIII, consistirán en una selección de sus cartas.

"Las Obras están lejos de ser completas; por ejemplo, no contienen las numerosas puesta en escena escritas. Constituyen sin embargo una contribución capital a la redacción de los escritos de Stanislavski: de hecho, son raros los casos en que éste se había decidido a fijarlos, de una vez por todas, sobre papel y no cesó de corregirse continuamente.

"Escrita en 1922, Mi vida en el Arte, fue traducida y difundida relativamente pronto. En 1924 en Estados Unidos. En 1934 en Francia... donde luego se tuvo que esperar un cuarto de siglo hasta que apareciera la traducción de "Formación del Actor". Esta obra se cree que apareció por primera vez en Estados Unidos con el título "Un Actor se prepara" (Theatre Arts Books, Nueva York, 1936). Stanislavski había aprobado esta versión establecida por Elizabeth REYNOLDS HAPGOOD. El hecho es que la primera versión rusa apareció recién dos años después (!), en 1938, año de la muerte de Stanislavski.

"Cuando llegamos al tomo III, La labor del actor sobre sí mismo: La encarnación, fueron nuevamente los Estados Unidos quienes tomaron la iniciativa, publicando una versión de Elizabeth Reynolds Hapgood, titulada Elaborando un personaje (Theatre Arts Books, 1949). [No hay fecha de publicación de esta obra en Rusia]. Esta versión de la Reynolds Hapgood se tradujo al japonés en 1954, luego en Praga.

"El tomo IV es prácticamente desconocido [pues no hay edición antes en Rusia, ni americana, ni, siendo la primera, la del tomo IV en Rusia el año 1957, [casi veinte años después de la muerte de Stanislavski]. Fuera de la Unión Soviética, este libro es mencionado, solamente, por primera vez en Polonia 1952.

"De cualquier manera, el hecho es que el tomo IV es una novedad para la mayoría de nosotros. Son pocos los exégetas que nos pueden hablar de él..."

Hasta ahí lo que dice el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO; reproducido por MASCARAS, de quien proseguimos transcribiendo fragmentos de su material:

"La nota que sigue constituye una breve pero eficaz historia de la influencia y evolución de las ideas de Stanislavski en los EE. UU. (...) Más de cuarenta años de experiencias y testimonios directos, estudios y búsquedas... Como se verá, los especialistas norteamericanos se lamentan, aún hoy, de sus deficiencias en el real conocimiento del Método. Ello a pesar de tanta experimentación y meditación sobre el tema ¿qué queda para nosotros, entonces? [¿y para nosotros, en este país?]. A nuestro entender, la tarea es de tratar de llenar urgentemente nuestras lagunas de información, de experiencia y de estudio".

STANISLAVSKI y los EE. UU. UNA CRONOLOGIA CRITICA Paul GRAY

De este trabajo, muy extenso, extractamos aquellas partes que nos ubiquen en el conocimiento de aspectos ligados a situar el tema de MASCARAS, el desconocimiento de la obra de Stanislavski, y por nuestra parte, a tratar de encontrar algunas explicaciones a nuestra extrañeza, en general, del retraso general en hacer conocer el total de la obra de Stanislavski, en particular sobre el descubrimiento sustancial para facilitar el trabajo interior del actor en la búsqueda de su personaje, que es el Método de las Acciones Físicas.

"1905. Un pequeño grupo de actores de un teatro de repertorio de San Petersburgo, dirigido por Paul Orleaner, visitó Nueva York. Uno de sus miembros, Alli Nazimova, anteriormente una partiquina del teatro de Arte de Moscú, aceptó un contrato de Shubert y comenzó aquí una exitosa carrera dando a Norteamérica la primera noción de la forma de encarar el teatro de Stanislavski

1909. Stanislavski escribió el primer esbozo de su Sistema. Su escrito que consta de 46 páginas se conserva en el museo de T. de Arte.

1911. Gordon CRAIG fue a Moscú invitado por Stanislavski y colaboró con él en la famosa y discutida producción de HAMLET. Stanislavski había decidido romper las cadenas que ataban su imaginación escénica al detalle naturalista. Uno de los asistentes de CRAIG era el joven Richard BOLELAVSKI.

Stanislavski formó el primer estudio poniéndolo bajo la supervisión de su amigo y discípulo Leopold SULERZHISTSKI, que introdujo la usanza de ejercicios de improvisación.

1914. Stanislavski comenzó a trabajar en mucho de lo que es nuevo, especialmente en la esfera de lo subconsciente y en los métodos para estimular la actividad de aquellos sentimientos que se encuentra más allá del alcance del pensamiento consciente.

1916. Murió Sulerzhistski, Vajtangov, el alumno más dotado, asumió el liderazgo del Primer Estudio. Stanislavski comenzó el Segundo Estudio. Una estudiante K. ANTAROVA, tomó notas del trabajo de 1918 hasta 1922 (éstas fueron traducidas finalmente, por David MAGARSHACK como el sistema y método del arte creativo, y lo publicó en su libro Stanislavski sobre el arte de la escena (1950).

1920. El Tercer Estudio presentó El Milagro de San Antonio de Maeterlinck. Dirigió Vajtangov y los críticos moscovitas la presentaron como una "revelación absoluta" de teatralidad pura. Boris ZAKHAVA dijo de la obra de Vajtangov que era una síntesis de los verdaderos conceptos básicos del arte teatral tal como fueron resumidos por Stanislavski y Meyerhold respectivamente... forma y contenido, autenticidad de sentimiento y teatralidad.

1921. En una reciente entrevista, Vera SOLDVIOVA dijo que Michael CHEJOV discutió con Stanislavski respecto a la memoria emocional. Chejov sostenía que para él era inútil, mientras que Stanislavski insistía que, si bien Chejov no la precisaba dada su imaginación superactiva, otros actores, al no poseer ese tesoro, necesitaban esas técnicas.

1923. El sistema llega a Norteamérica. El Teatro de Arte de Moscú realizó dos giras triunfales por Norteamérica estrenando Zar Fiodor, y representado Los bajos

fondos, Las Tres Hermanas y El jardín de los cerezos, en diez ciudades. Bolelavsky que había emigrado a Norteamérica en 1922, los recibió en Nueva York.

1935. El Group Theatre se formó bajo la dirección de Strasberg, Clurman y Cheryl Crawford. Prestando la mayor atención al actor, trabajando sobre sí mismo mediante la improvisación, Strasberg puso un extraordinario énfasis sobre la creación de la auténtica emoción.

1923. Theatre Arts Inc., editó el libro de Bolelavsky, Actuación: Las seis primeras lecciones. Este libro se convirtió en el predilecto de los actores profesionales así como en el texto clásico de las universidades.

1924 - Stela ADLER y Harold CLURMAN fueron a París donde conocieron a Stanislavski, quien se estaba recuperando de una enfermedad. Adler, una de las principales actrices del Group Theatre, confió a Stanislavski que no se encontraba feliz como actriz, y que su Sistema era la causa de su ansiedad. El se ofreció a trabajar con ella y fue la única actriz del Group en trabajar directamente con Stanislavski, en sesiones que duraban a veces entre 4 y 5 horas diarias, durante más de un mes.

"Adler regresó al Group con un esquema del sistema que Stanislavski le había esbozado en un pizarrón (luego publicado en el libro de Robert LEWIS: "¿Método o locura?") Ella expresó al grupo que habían estado utilizando los ejercicios de manera emocional equivocadamente al sobre-enfatizar las circunstancias personales en preparación (a cargo de Strasberg), y que Stanislavski recomendaba el uso de las circunstancias dadas de la obra y el cómo si mágico de palanca para el personaje. La memoria emocional debe ser utilizada sólo cuando nada más resulta. Hubo una gran discusión en el Group. Strasberg les intimó, en una de las charlas, que no había razón para imitar servilmente a Stanislavski, y que su propia versión del Sistema era preferible por las diferencias entre los actores rusos y norteamericanos.

"Robert Lewis dijo en una reciente entrevista:

El informe de Stella fue un respiro. Llegaba directamente de Stanislavski. Hasta ese momento Strasberg era considerado un discípulo de Stanislavski. Ahora quedaba excomulgado por el Group. Fue el punto crítico, que trajo finalmente el alejamiento de Strasberg del Group.

"Y Sansford MEISNER:

"Más importante que el uso equivocado de la memoria emocional fue el hecho de que entrábamos utilizando circunstancias de nuestras vidas. Lo que Stella nos dijo fue que Stanislavski se ocupaba fundamentalmente de las circunstancias de la obra o del trasfondo de la situación en la obra.

1934. Strasberg fue a Moscú y vio Turandot en el teatro Vajtangov. Vio también el trabajo de Meyerhold. – Ni una palabra sobre Stanislavski –.

1936. El largamente esperado trabajo de Stanislavski Un actor se prepara fue publicado el 12 de noviembre de ese año. El libro ha sido muy atacado porque su traductora, Elizabeth Reynolds Hapgood (no era una profesional del teatro) tachó parte del material.

"Un actor se prepara" produjo una conmoción inmediata y trajo consigo muchos problemas. Se promovió una imagen de Stanislavski como la de un hombre dedicado

exclusivamente al estado interno del actor y en ninguna medida a la forma y expresión teatral, sin duda por el fracaso de sus imitadores norteamericanos en lograr algún tipo de teatro altamente estilizado.

1938. Muere Stanislavski en Moscú a los 73 años.

1941. Strasberg, en su artículo de 27 páginas sobre la educación del actor, delinéo en "Produciendo la obra" de John Gassner, su concepto altamente personal sobre la actuación. Citando a Bolelavsky, Ouspenskaya, Rapoport y Stanislavski como sus mentores, se concentró sobre una manera interior de encarar el teatro y excluyendo el teatro exterior.

1945. Clurman, Kazan y Lewis llegaron a ser notables directores. Los demás, o bien formaron sus propias escuelas (Stella Adler, por ejemplo se retiró virtualmente del teatro, para enseñar), o se asociaron a escuelas como lo hizo Meisner. Lo cierto es que la influencia de los antiguos miembros del Teatro de Arte de Moscú fue neutralizada y prevaleció la interpretación de Strasberg (ahora llamado el Método) sobre la de Stanislavski.

1947. Robert Lewis, Cheryl Crawford y Elia Kazan organizaron el Actor's Studio como campo de adiestramiento para jóvenes profesionales, que pudieran así resolver los problemas del oficio de actor y recibir nuevos estímulos para el descubrimiento de nuevas capacidades creativas.

1949. "Elaborando un personaje", –que es el que luego constituye el tomo III de las Obras, "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación"– fue publicado en Nueva York como secuela de "Un actor se prepara". Si esta segunda obra hubiera aparecido tan siquiera cinco años antes, la voz de Stanislavski podría haber cambiado el curso del teatro norteamericano, pero el manuscrito llegó a Hapgood sólo al final de la segunda guerra mundial. Por primera vez el libro revelaba la devoción de Stanislavski por los elementos teatrales de la producción escénica. Algunos capítulos se titulaban: Vistiendo un carácter, Haciendo expresivo el cuerpo, Plasticidad de movimiento, Canto y dicción, Ritmo, etc. Pero al mismo tiempo de esta publicación, actores, directores y maestros estaban comprometidos con un punto de vista que sobrevalora las fuerzas de motivación interiores del carácter ⁽¹⁾ y el enfoque del rol mediante la experiencia personal del actor.

1951. El Actor's Studio se enfrentó con los mismos problemas que acosaron al Group. Lewis abandonó el Studio y Kazan estaba comprometido de lleno en dirigir, lo cual, debido a producciones tales como "Un tranvía llamado deseo (1949) y La Muerte de un Viajante (1949) hizo de él el primer director de Norteamérica. Con menos tiempo para dedicar al Studio, Kazan buscó otros instructores. Lewis recuerda: "Kazan se oponía a Strasberg desde un principio. Cuando tenían que incorporar a algún maestro, probaban a Meisner, Logan –a cualquiera menos a Strasberg– Pero Gadge lograba que Lee enseñara, comenzando con la historia del teatro. Gadge pensaba que muchas de las técnicas de Lee eran extrañas y siempre se me quejaba".

⁽¹⁾ Los editores de MASCARAS, en este punto anotan: "El autor de la nota se lamenta en 1949 de la tardanza en la publicación en EE. UU. de esta obra, cosa que produjo malos entendidos. Nosotros aún no la conocemos (año 1966)". Y si esto sucedió y dicen en Argentina, qué se podría agregar desde aquí, decimos nosotros (NH).

Strasberg en el New York Times, septiembre 2 de 1956, dice: "Los métodos del Studio derivan del trabajo de Stanislavski y su alumno Vajtangov, con modificaciones basadas en la labor del Group y otros trabajos... Los ejemplos más sencillos de las ideas de Stanislavski son actores tales como Gary Cooper, John Wayne y Spencer Tracy [¡!] Ellos no tratan de actuar sino de ser ellos mismos de responder o reaccionar. Rehusan decir o hacer nada que sientan que no está de acuerdo con sus propias personalidades [¡¡??].

"Era obvio que Strasberg había vuelto a los métodos y técnicas que usó en Group con fanática devoción. Era, en efecto, un profeta de las auténticas emociones. No había ninguna señal de Vajtangov teatral, sólo una búsqueda intensa y personal del alma.

1952. Robert Lewis dijo: "El asunto Adler (Stella) demostró que Strasberg estaba equivocado y ahora que el Actor's Studio le ha devuelto sus poderes, ha encontrado toda una generación y está haciendo lo mismo, cometiendo nuevamente los mismos errores".

Pero a pesar de las críticas, Strasberg había hallado una llave, podía hacer surgir ciertas cualidades a la superficie.

1954. Aparece el libro "Stanislavski dirige", de V. O. TOPORKOV, que era suficientemente explícito como para no dejar dudas respecto al abismo que separaba el Método de Acciones Físicas, última etapa del Sistema de Stanislavski, del Método que usaba Strasberg. El libro enfocó claramente las diferencias entre el último Stanislavski y el "Método".

En la próxima CH. D. N° 21 - T.I., proseguiremos con la transcripción de este trabajo de "Máscaras" N° 3/4.

Tema: En el texto del trabajo mencionado, "El Desconocido Stanislavski", se menciona el peligroso camino hacia la psiquiatría a que ha conducido la utilización tenaz por Strasberg del primer período de Stanislavski, desconociendo el último.

Luego de la nota cronológica crítica de Paul GRAY, que nos presentó "Máscaras", en la CH. D. anterior, corresponde en esta CH.D. N° 21 - T.I., proseguir con la transcripción de párrafos de la serie de artículos que dedica "Máscaras" a Stanislavski. Hoy oíremos primeramente a Joshua LOGAN, con respecto al libro de V. O. TOPORKOV, "Stanislavski dirige".

Joshua LOGAN hizo la crítica del libro en el New York Times.

"Este es un libro fascinante e importante. Las palabras de Stanislavski han sido vívidamente registradas por un alumno que abarca a la vez el teatro y la taquigrafía, una rara combinación. (...) Este libro refleja su tremendo énfasis sobre el aspecto y la acción física, el control vocal, la dicción, la audibilidad y aquellos otros elementos a los que los alumnos corrientes de Stanislavski no dan importancia".

La publicación del libro originó, una vez más, interrogantes que databan del regreso de Stella ADLER de París en 1924, ¿quién estaba enseñando la cosa verdadera?

Strasberg dijo: "Stanislavski asentaba las circunstancias de una escena y dejaba que los actores lo llevaran a ella (...) Dudo que Kazan tenga tiempo, durante el corto período de ensayos, característico de Broadway, de usar muchas improvisaciones. Pone a actores de los que supone que tienen algo en las profundidades de sus seres, lo que si pudiera surgir sería esencial al rol. Para tener éxito, entonces, tendría que encontrar alguna forma de hacer surgir ese algo a la superficie".

¿Cómo hace uno para que ese algo ascienda a la superficie? Strasberg, en un artículo en el Sunday Evening Post, dice:

"Un actor sabe que su cuerpo y su personalidad son sus instrumentos de expresión. Cuanto más se conozca, tanto más podrá hacer uso de sí. Por lo tanto, en la medida en que psicoanalizarse permite al actor conocer más aspectos de su persona, eso lo ayuda a ser un actor superior".

El artículo del Post reveló también que muchos miembros del Studio habían sido tratados psicoanalíticamente, paralelamente con su labor en el estudio. Marlon Brando, por ejemplo, había estado en análisis durante siete años... Strasberg nunca se había analizado.

"La lógica consecuencia de un drama que encontraba su tema obligado en las luchas internas del individuo — tan bien presionadas, cuando no ocasionadas por las formas de vida que acarrea el sistema de coexistencia social— encontraba su apoyo en los actores intérpretes adiestrados en un Método que "hurgaba", hasta

sistemáticamente las interioridades del individuo, y que por tanto buscaba la alianza con el psicoanálisis cuando no la psiquiatría. Estamos a años luz del teatro dionisiaco, del teatro de la alegría, del teatro juego..."

Pero terminemos con los últimos fragmentos que tomamos del importante artículo de Paul GRAY:

"Geraldine PAGE me había descrito cómo ella y su psicoanalista devanaron varios aspectos de su papel de Alma para la producción "Verano y Humo" de Williams. Anne Bancroft describió también, en un artículo recientemente publicado, la ayuda que recibió de Lee Strasberg así como de su psicoanalista.

Strasberg dijo: "El hecho de que muchos actores están buscando ayuda psicológica es una tendencia corriente. Yo, particularmente, nunca recomiendo ayuda psiquiátrica. Pero algunos actores no pueden conseguir que sus ideas o sentimientos les respondan en el escenario como debieran. Algo se los impide y frecuentemente la psiquiatría los ayuda. Es necesaria una reevaluación de sí mismos.

"La doctora Eva KLEIN es una psiquiatra que ha tratado a muchos actores y directores.

KLEIN: Porcentaje de actores –del Actor's Studio, se entiende– han estado buscando ayuda, no todos tienen los medios para afrontar los gastos. Este tipo de asistencia sería valiosa para liberar inhibiciones.

GRAY: ¿ Son más armoniosos los reflejos de los actores como consecuencia directa del análisis?

KLEIN: Muchos artistas resuelven sus problemas y tienen mayor éxito cuando son menos suspicaces, odiosos y agresivos. El análisis es un tipo de cirugía sin bisturíes".

Prosigue Paul GRAY:

"Hablé con varios jóvenes en el Actor's Studio.

Hombre 1º: Durante el adiestramiento inicial, Strasberg trabaja sobre el instrumento actor. No hay trabajo de carácter.

Mujer 1ª: Una gran mayoría de actores que utilizan el Método han tenido o buscado ayuda psiquiátrica.

Mujer 2ª: Strasberg sondea frecuentemente el interior psicológico de sus alumnos.

Hombre 2º: Si el actor no funciona bien en su vida personal, Strasberg recomienda psicoanálisis para ser adaptado simultáneamente con su entrenamiento en clase en el Studio.

Mujer 1ª: A fin de relacionarse con su maestro, lo cual es necesario si uno ha de dominar lo que él está enseñando, debe hacerse un dios o un analista de él.

Mujer 2ª: Para estudiar con Strasberg uno debe ser un devoto suyo, fiel a su imagen. Esto es cierto de otros maestros también.

Mujer 1ª: La intimidad de conocimiento entre el instructor y el alumno es grande. Chicas jóvenes están atraídas eróticamente hacia sus maestros y los alumnos masculinos lo resisten.

Hombre 1º: "No se discute con Lee, generalmente se lo escucha"

"El trabajo del Método que usa el Actor's Studio estaba también, en opinión de algunos que habían trabajado en el Teatro de Arte de Moscú, lejos de lo que Stanislavski había propuesto o permitido.

SOLOVIOVA: Stanislavski nunca mezcló alucinación con visualización.

Mme. BULGAKOV: Todos los actores del Teatro de Arte de Moscú experimentaron una gran libertad personal. Cuando terminaban de actuar estaban cansados, pero era un cansancio feliz. Stanislavski buscaba una liberación de la tensión. Hasta que la tensión no se había aflojado, se consideraba que una parte no estaba lista para ser representada.

"Si estuviera vivo hoy estaría muy perturbado y denunciaría la enfermedad en la interpretación americana de lo que él preconizó".

1957. "En 1958 Robert Lewis, publicó sus conferencias tituladas "Método o locura", donde insinuaba que la locura entró cuando ciertos aspectos de las teorías de Stanislavski se convirtieron en fetiches. Lewis puso como ejemplo el énfasis exagerado en forzar la emoción y criticó severamente la desatención inconsciente de los medios teatrales mediante los cuales se podría expresar la emoción".

MASCARAS reproduce ahora una nota de VSEVOLOD MEYERHOLD, titulada "El estudio 225" que tiene que ver con el Método de las Acciones Físicas. Este relato fue anotado por A. C. GLADKOV de unos comentarios hechos por Meyerhold durante un ensayo de Boris Godounov, el 28 de septiembre de 1936.

"¡Cómo odiaba a Stanislavski cuando me tocó el papel de Tusenbach! Tusenbach entra, se acerca al piano, se sienta delante de él y empieza a hablar. Pero en los ensayos, en cuanto yo empezaba, Stanislavski protestaba. Me enfurecía. Sólo más tarde, cuando yo mismo fuí director comprendí cuanta razón tenía. No se debe dar la impresión que el personaje está leyendo, recitando su texto. Las palabras del actor deben sonar simplemente dichas. Después de todo, las palabras son el medio que empleamos para transmitir lo que piensa el personaje.

"Era exactamente lo que yo no hacía; Stanislavski me detuvo unas diez veces hasta que subió al escenario, arrojó un papelito en mi dirección y dijo: "Diríjase hacia el piano, diga las primeras palabras; luego nota el papel, lo recoge, avanza hacia el piano, se sienta, desdobra el papel y prosigue con su texto". Fue una gran ayuda y logré hacer lo que se esperaba de mí.

"Me sentía tonto diciendo: "Cuando estaba en la academia militar". Pero cuando empezaba a decir mi texto y luego levantaba el papel, era una verdadera acción, y ya que vivimos por la experiencia, el ademán de recoger ese papelito se convirtió en reflejo condicionado que dio una entonación vívida a mis palabras (debiera decírsele a Pavlov)

"Hubo otro incidente. No me quedaba ni un ápice de vitalidad y yo forzaba el texto. Sin resultado. De repente Stanislavski me dió una botella y un sacacorchos diciendo: "Diga su texto y mientras lo hace destape la botella". El esfuerzo de destapar esa botella multiplicó la infinitísima gota de energía en mi organismo y me puso en el estado apropiado para hacer la escena. En aquel momento odiaba a Stanislavski, a la botella, a mí mismo y al resto del mundo. Sin embargo, enfrentado con ese obstáculo mis palabras sonaban auténticas.

"Aquellos que conocieron a Stanislavski en sus últimos años, no tienen idea qué actor era. No estábamos de acuerdo, pero siempre tuve un profundo respeto y afecto por él. Era un actor notable con una técnica impresionante a pesar de que era demasiado grande, con una voz velada. Pero uno olvidaba todo eso, en cuanto Stanislavski aparecía en escena. Después de trabajar o ensayar con él, no podía dormir en toda la noche. Para llegar a algo hay que empezar por aprender a conmoverse, a maravillarse.

"Dicen que entre los teatros de Moscú el mío está en el polo opuesto al del Teatro de Arte de Moscú. No tengo inconveniente en ser un polo. Pero si observo, no encuentro ningún teatro tan antitético y ajeno al mío como el Kámerny, el de Alejandro TAIROV, que fue el primer exponente del realismo socialista.

"En una época el Teatro de Arte de Moscú tuvo cuatro estudios. Si dejara vagar mi imaginación diría que mi teatro es también uno de esos estudios. No el quinto, por supuesto, pero, con la distancia que nos separa, digamos el 225º. Pues yo también fui alumno de Stanislavski y me gradué de su alma mater. Puedo encontrar puentes entre mi teatro y el TAM, pero entre el mío y el Kamerny, hay uno solo: un abismo".

"Acción Física. Estas palabras encierran la llave maestra de las ideas de Stanislavski sobre la actuación, especialmente a partir del segundo período de su labor investigadora de las técnicas creativas".

Estas palabras son de significado tan obvio que, paradójicamente su interpretación se ha hecho confusa y contradictoria. La razón debe buscarse en nuestro fraccionado conocimiento de la obra teórica de Stanislavski, en especial en su nuevo Método de la Acción Física y en nuestra prácticamente nula observación de realizaciones vivas según sus ideas.

Las notas que siguen, testimonios autorizados, pretenden ilustrar sobre los significados elementales de dichos términos y estimular a un movimiento de estudio, discusión y claro está, de experimentación de dicho método. Las bibliografías señaladas en los artículos siguientes nos señalan que en lengua española sigue desconociéndose a Stanislavski en sí íntegramente.

La noción de la "ACCION". Francis FERGUSSON.

"En mi opinión el concepto de la acción es la parte básica y, potencialmente, la de mayor valor de la técnica del Teatro de Arte de Moscú. Mi propia comprensión de la técnica de Moscú se basa en lo que Richard Bolelavsky y Madame María Ouspenskaya enseñaban en el Laboratory theatre, de 1926 a 1930.

Por cierto que acción era la palabra que oíamos con mas frecuencia, de Bolelavsky en sus ensayos y charlas informales, de la Ouspenskaya en sus clases sobre la técnica

de la actuación.

Cuando no enseñaban el significado de acción, Boli y Madame se basaban principalmente en la demostración directa, ya que su inglés era elemental, mientras que su actuación era soberbia. Estas representaciones parecían mágicas, pero Boli y Madame nos explicaban que eran simplemente el resultado de una conciencia técnica y de una larga práctica. Nos decían que tuvieron que aprender a hacer, con sus propias mentes, deseos y cuerpos, la acción de otro personajes.

Como casi todos los actores de profesión, Boli y Madame no tenía mucha fe en las técnicas, pero estaban dispuestos a tratar de explicarnos con la acción.

"Toda acción, solían decir, apunta a un objetivo, si uno puede ver cuál es, se puede comprender la acción.

¿Obtuvo el Teatro de Moscú su concepto técnico básico del La Poética de Aristóteles? Pero estoy convencido que Boli y Madame hablaban de lo mismo que Aristóteles. También ellos veían el movimiento de la psique hacia el objeto de sus deseos como lo que el actor imitaba por medio de la acción, de sus propios sentimientos y percepción.

La técnica de Moscú tiene más sentido cuando se cultiva a la luz de la doctrina de Aristóteles. El estudio de Aristóteles ayuda a aclarar y objetivar la técnica de actuar.

"Aristóteles sería mejor, santo patrono de una escuela dramática que el Dr. Freud, maestro de la psicopatología moderna".

La labor del actor sobre el papel. Nina GOURFINKEL

"El sistema (ese nombre que tanto irritaba a su autor) es un conjunto de métodos cuya única ambición consiste en poner al actor en el buen camino, incitándolo al estudio del doble instrumento del que dispone: su cuerpo y su alma, y técnicas psicofísicas del arte dramático que surgen de ellas. Stanislavski repite sin cesar que ninguna técnica, por más perfecta que sea, puede dar talento.

"La labor del Actor sobre sí mismo" (conocido por "Un actor se prepara") fue el único que el autor preparó para su publicación, en la primera parte, consagrado a los principios de Revivir, basados en el mecanismo psíquico del actor.

"La segunda parte de ese libro, que trata de la Encarnación, estudia el mecanismo físico del actor y sus técnicas exteriores. Hasta su reciente publicación en las Obras Completas Tomo IIIº, La Encarnación era conocida sólo parcialmente.

"La verdadera revelación es el tomo IV, permite apreciar en su conjunto la tercera parte del tratado, a pesar de que no se trata de un libro, sino, como lo indica el subtítulo, de materiales para un libro: La labor de un Actor sobre su papel.

"Los tres estudios importantes que forman el fondo de este tomo, revelan las distintas etapas del pensamiento del maestro que explica a sus alumnos los roles de: La desgracia de ser inteligente, de Griboiédov (1916 - 1920); de Otelo (alrededor de 1930); de El Inspector, (1936 - 37). De esta manera seguimos al maestro y a su grupo de alumnos a través de investigaciones, tanteos y contradicciones, en la elaboración de

su último Método, sin duda el más fecundo: el de la Acciones Físicas.

"Es infinitamente instructivo y emocionante ver con qué coraje, humildad y probidad ética intelectual Stanislavski revisa sus enseñanzas anteriores, para proclamar lo que le parece ser por fin, la verdad de su arte. Este hombre que ha adquirido fama mundial como director de teatro, abdica en favor de aquel que, a fin de cuentas, le aparece como el alma de la escena, el actor.

"El autor de tantos trucos ingeniosos se interesa sólo en la acción directa, efectiva y simple del actor-mimo. Desde la complejidad del realismo psicológico del que ha sido creador, remonta a las fuentes eternas del arte teatral por excelencia: la commedia dell'arte".

Nuestra próxima CH. D. N° 22 - T.I., continuará con las opiniones de Nina GOURFINKEL, siempre dentro de la publicación de "Máscaras" 3/4.

Tema: Es ahora la opinión de Nina Gourfinkel sobre ese segundo período de Stanislavski en cuanto al trabajo interior que debe desarrollar: "El Método de las Acciones Físicas invierte el enfoque del actor en cuanto a su papel".

La CH. D. N° 22 - TI, que ahora iniciamos, prosigue con la reproducción de párrafos correspondientes al trabajo de Nina GOURFINKEL, incluido en el número especial de "Máscaras" 3/4, dedicado a "El Desconocido STANISLAVSKI"

"El método de las Acciones Físicas invierte el enfoque del actor en cuanto a su papel. Anteriormente Stanislavski empezaba el trabajo de una obra por medio de un largo estudio de la misma alrededor de la mesa. El director se convertía en historiador, arqueólogo, en profesor de literatura y llenaba la cabeza del actor con un mundo de informaciones" – (dejándole vacío el corazón, decía Stanislavski) –.

"En consecuencia, éste abordaba su rol lleno de ideas preconcebidas; o bien aceptaba la imagen que le imponía el director. En cada caso caía en la trampa que acecha al actor: aspirar a representar a su personaje de entrada. El Método de Acciones Físicas debe evitarle esa trampa.

"Stanislavski no tiene nada de un teórico puro. Todas sus enseñanzas surgen de la práctica y llevan a ella. Desde 1910 decía: Necesito una teoría reforzada por un método práctico, bien verificado por la experiencia... La teoría pura, sin aplicación no me interesa.

"Pasemos junto con el maestro, a un ejemplo concreto.

"Empieza la lección. Sin introducción alguna el maestro se dirige a los alumnos⁽¹⁾

"Todos ustedes conocen bien El inspector de Gogol. No recuerdan los detalles, pero saben de qué se trata. Tenemos la primera escena del acto IIº: Jlestakov vuelve a su cuarto de hostería. Haga esa escena

– ¿Cómo? – exclama el alumno. No sé lo que debo hacer...

– Algo debe saber. Actúe, es decir, ejecute ciertas acciones físicas, aunque insignificantes, pero sólo aquellas que puede hacer sinceramente y en su propio nombre. Las indicaciones del autor: Entra Jlestakov".

"Usted sabe como se entra en una habitación, ¿no es así? luego Jlestakov reta a su mucamo Osip que ha vuelto a tirarse en su cama. ¿Sabe cómo se reta? Luego Jlestakov quiere que Osip trate de obtener comida del dueño de la hostería. Usted sabe cómo hay que hacer para convencer a alguien de que realice algo desagradable ¿no?. Y bien, interprete sólo lo que está a su alcance, en lo que usted cree: entre en el cuarto, reta a Osip, hágale este pedido difícil, empleando palabras improvisadas que le parezcan apropiadas.

⁽¹⁾ Todo lo relacionado a esta lección lo vemos en nuestra transcripción de los fragmentos del capítulo correspondiente, del Tomo IV.

"Para empezar, atégase a esta línea de expresión exterior, y presente los episodios sucesivos por medio de acciones físicas simples. No trate de profundizar su rol, evite las complicaciones. Límitese a buscar la lógica y el sentido de continuidad en el estrecho margen físico, el único que le es accesible por el momento.

"Por que la ley del actor dice: sea cual fuere el papel que represente, debe actuar en su propio nombre, por su cuenta y riesgo. Sin eso el personaje no será vivo, ya que sólo el artista-hombre puede insuflarle vida. Es, pues, a usted mismo a quien va a interpretar dentro de las circunstancias propuestas por el actor. En primer lugar se le permitirá sentirse a sí mismo en el papel; después de eso ya no tendrá dificultad en crear el rol en usted. Usted no es una persona cualquiera, en algún lugar, en cualquier momento; usted es usted, aquí, ahora.

"El alumno ensaya diversas entradas correspondientes a ese estado de ánimo.

"Sea cual fuese su actitud, el actor actúa para sí mismo, en lugar de hacer lo que le sugiere el director, el crítico, el ejemplo de otro actor, aún el autor. En esta primera etapa ni siquiera ha leído la obra, no conoce más que su desarrollo general. Se trata de su verdad personal, es ella la que determina la veracidad de sus gestos.

"En resumen, Stanislavski exige que el actor emplee la iniciativa, la imaginación y todas las técnicas de la improvisación.

"Para que las acciones físicas se vuelvan lo más expresivas posible, el maestro quita la palabra al alumno y le invita a substituir las réplicas hasta entonces improvisadas por el ta-ta-ta (Un juego de exigencia expresiva en que las acciones son expresadas por sonidos desprovistos de contenido conceptual)

"Hasta tanto las palabras no hayan penetrado en el alma del actor, mientras el actor-hombre no las haya hecho suyas, saldrán de su boca de una manera mecánica, extrañas a él. Esa es la razón por la cual no permitimos que nuestros alumnos pronuncien el texto de sus roles mientras no hayan fijado claramente el sub-texto, pero les proponemos expresarse por medio de ta-ta-ta, es decir sirviéndose sólo de las entonaciones naturales.

"He empezado por las acciones físicas más simples, ni originales ni interesantes. Pero, repetidas en una sucesión rigurosamente lógica, promueven las necesidades interiores. El actor empieza a creer en lo que hace; para él es la única manera de lograr que los otros, también lo crean. La interacción de lo físico y de lo psíquico es un efecto milagroso de la naturaleza; se produce espontáneamente, fuera de nuestra voluntad, pero es posible poner el mecanismo en marcha. Ensayando continuamente las líneas físicas y psíquicas se llega a hacerlas coincidir en una unidad psico-física. El actor puede decir ahora: soy yo.

"Ha llegado el momento en que el actor debe tomar el texto. Lo estudia desde el punto de vista de sus acciones físicas y hace una lista de éstas.

"La novedad de mi procedimiento, decía Stanislavski, consiste en que ayuda al artista, al hombre que crea por medio del exterior, de sus acciones físicas, a obtener su interior, de su alma su propio material vivo, análogo al del papel.

"El artista ya no es el otro, es él mismo, actúa en primera y no en tercera persona. Sólo el marco de la acción ha sido tomado del autor, pero dentro de ese marco el actor obra en creador.

"Es importante que ese resultado se obtenga no en frío, por el razonamiento, el análisis, el estudio, sino espontáneamente, con naturalidad, ya que, subraya Stanislavski, en el lenguaje del actor "conocer" es igual a "sentir".

"La otra ventaja importante –insiste Stanislavski– reside en el hecho que las tareas físicas son accesibles.

"No se puede interpretar la psicología directamente. La vida del espíritu no da más que datos fugaces, caprichosos que uno no puede fijar como los rieles de un ferrocarril.

"La vida del cuerpo, por lo contrario, se exterioriza por medio de un aparato físico relativamente primitivo, manejable; es sólido y puede hacer el papel de riel que guía al actor a través de las sinceridades psíquicas de la obra.

"Una acción física presupone un deseo, una aspiración, un impulso, justificados por el sentimiento.

"¿No han notado ustedes, acaso, que nos es más difícil definir lo que habríamos sentido en ciertas circunstancias que lo que habríamos hecho en las mismas?. El actor abordará más fácilmente a su personaje yendo primero del exterior al interior. Las acciones físicas le permiten también establecer con más facilidad el contacto con sus compañeros de escena.

"Anteriormente preparábamos todo: el ambiente, el decorado, la puesta en escena, y decíamos al actor: Tiene que actuar así. Seguimos haciendo todo eso para el actor, pero luego de haber establecido aquello a que él mismo aspira.

"Hay personas que no comprenden la importancia del cuerpo. Ríen cuando se les explica que una serie de acciones físicas simples y reales pueden dar impulso a la vida espiritual. No se trata ni de realismo ni de naturalismo, sino de la verdad humana orgánica, la única capaz de operar desde la escena sobre la sala.

"Las acciones físicas, tan simples en apariencia, liberan la naturaleza, que es el más genial de los artistas. La naturaleza del actor es nuestro mayor tesoro; todos los procedimientos que propongo no tienden más que a excitarla, a obligarla a hacer surgir su poder creador. Partiendo de la vida del cuerpo, podemos alcanzar la cima de nuestras posibilidades artísticas".

EL METODO DE LA ACCIONES FISICAS. *Una entrevista a Sonia MOORE. (autora del libro "El método de Stanislavski").*

"¿Supone el Método de Acciones Físicas que no existe una brecha entre los procesos psicológicos y los fisiológicos?"

"- Sí, Stanislavski descubrió que el comportamiento humano es un proceso psíquico, y la ciencia ha confirmado, desde entonces, que líneas de nervios conectan sin interrupción, por medio de miles de hilos, lo físico y lo psíquico en el ser humano. Toda experiencia interior se expresa a través de una acción física.

¿Cuál es la relación entre el Método de las Acciones Físicas y la obra de fisiólogos y psicólogos rusos, especialmente Pavlov y Sechénov?

"- La enseñanza de Pavlov referente a los reflejos condicionado cobró importancia en el mismo período que lo hicieron las enseñanzas de Stanislavski. Este buscaba los medios conscientes de controlar los mecanismos internos responsables de nuestras reacciones emocionales. Pavlov y Sechénov confirmaron la exactitud de la tesis de Stanislavski de que toda la compleja vida interior de humores, deseos, reacciones y sentimientos se expresa a través de una simple acción física. La ciencia confirmó también otra de sus tesis: las emociones no pueden ser promovidas directamente.

"Ya que en el ser humano lo fisiológico y lo psicológico están unidos indivisiblemente, la ejecución veraz de la acción física implica emociones auténticas en el actor. La acción física es la carnada para una emoción. Es importante comprender que la palabra nacida del actor en el proceso de la acción forma parte de la acción. Todas las búsquedas de Stanislavski se dirigieron hacia el descubrimiento del control de los momentos de inspiración, desarrollando condiciones favorables para tal control.

"Al desarrollar la teoría de las acciones físicas, ¿qué ocurre con las demás técnicas de Stanislavski?"

"- Todos los otros elementos de la técnica de Stanislavski siguen en uso, pero, a pesar de que cuando experimentaba con ellas, cada una era importante por si misma, como una llave para liberar las emociones del actor, ahora, estos elementos están agrupados alrededor de las acciones físicas para ayudar a su ejecución veraz.

¿Cómo debe emplearse el método de las acciones físicas durante la preparación y durante los ensayos?

"- Los estudiantes deben aprender la percepción del proceso psicofísico de una acción. Cualquier ejercicio tiene valor si los estudiantes comprenden su propósito: percibir, volverse conscientes de las leyes de la naturaleza a través de las cuales funcionamos. Deben aprender a realizar la acción psicofísica. Al ensayar el actor saber que la acción es su medio de elaborar un personaje, tiene que ser capaz de elegir las acciones físicas que expresan al personaje e implican su vida interior. La selección de acciones es el proceso artístico; sólo una acción que expresa al personaje es artística. Cuando un actor llega a dominar la selección de acciones y es capaz de hacer que ese proceso creativo sea comprensible para el público, entonces se convierte en un actor, dijo Stanislavski.

¿Cuál fue el objetivo de la obra de Stanislavski?

"- Encontrar el control del fenómeno de la inspiración cuando un actor está en el estado natural, espontáneo, como en el que estamos nosotros en la vida. STANISLAVSKI creía que en ese estado el actor tenía sus mayores posibilidades de influir sobre el espectador y provocar sus emociones".

Por la clarificación que lo transcripto hasta el momento, consigue, respecto de "El desconocido Stanislavski", reafirmando, creemos conviene reproducir fragmentos del libro de C.S. STANISLAVSKI, "*Manual del Actor*", publicado por Editorial Diana, Mexico, 1967:

"El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de la vida de un espíritu humano y su expresión en forma artística. Por eso empezamos por pensar en el lado interior de su papel y en cómo crear su vida espiritual, por medio de los procesos vivientes de vivir una parte... Es únicamente cuando un actor siente que su vida interna y externa en el escenario está fluyendo en forma natural y normal... Cuando las fuentes más profundas de su subconsciente se abren suavemente y de ellas surgen los sentimientos... El proceso creativo de vivir y experimentar un papel es orgánico y está fundamentado en las leyes físicas y espirituales que gobiernan la naturaleza del hombre. Del libro "Un actor se prepara", que fue editado por primera vez en Rusia el año 1938, dos años después que en Estados Unidos.

El siguiente párrafo pertenece a Stanislavski, producido el año 1932, Pág. 199, del tomo IV^o de las Obras Completas:

"Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez inesperado e insólito, que somete a vuestra atención. Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano ⁽²⁴⁾ .

Nuestra próxima CH. D. N^o 23 - TI, contendrá la transcripción de fragmentos del trabajo de Leslie René COGER, acerca de Stanislavski.

⁽²⁴⁾ Nota de los editores de las O. C.

Este procedimiento o método de trabajo sobre el papel caracteriza la práctica pedagógica y de director de Stanislavski durante los últimos años de su vida. Finalmente adquirió notoriedad como el "Método de las Acciones Físicas".

Tema: *Y ahora es Leslie René COGER que en su artículo "Stanislavski cambia de opinión", dice: "La última técnica de ensayos de Stanislavski empleaba las acciones físicas como la llave que acercaba al papel".*

En esta CH. D. N° 23 - TI, tendremos en primer término la selección de fragmentos del artículo de Leslie René COGER, "*Stanislavski cambia de opinión*", contenido en el Número 3/4 de "Máscaras".

"La obra de Stanislavski se mantiene unida por su meta: Lograr la excelencia y la verdad en la producción teatral.

"La última técnica de ensayos de Stanislavski empleaba las acciones físicas como la llave que acercaba al papel. Asumió la supervisión de una producción de Tartufo en 1936 (producida finalmente después de su muerte en 1938), para demostrar su Método de las Acciones Físicas. Eligió a M. N. KEDROV para dirigir y hacer el papel principal de la obra. Su relato acerca de esa producción fue publicado el 15 de diciembre de 1939, y allí dice:

"Stanislavski en la denominación del Método de Acciones Físicas, acentuaba adrede "físicas" porque pensaba que el ser físico está inextricablemente ligado al ser interior... Stanislavski eligió a los actores personalmente y me encargó tanto la dirección como el rol principal. El problema que se presentó fue el de desarrollar y dominar el Método de Acciones Físicas. Hasta ese momento nadie había hecho una producción entera con ese Método. Stanislavski, consideraba que el director debe crecer junto con los actores. Explicó que era necesario que los actores tuviesen ensayos independientes además de los dirigidos, para poner en práctica lo que se habían propuesto hacer sin interferencias del director. Dijo que si aprendíamos a emplear el Método de las Acciones Físicas, la mitad del trabajo sobre nuestros roles ya estaría hecho.

"G. W. KRISTI es el editor ruso de las obras Completas de C. S. Stanislavski. Cuenta que Stanislavski repetía a menudo: "Si el actor trabaja a conciencia en su casa sobre las acciones físicas de su papel, el director no tiene más que corregir esas acciones mientras se concentra en las cuestiones generales de la producción. Si se pudiera lograr eso los ensayos terminarían en dos semanas.

"El Método de Acciones Físicas no sólo eliminaba las prolongadas discusiones del texto, sino también postergaba la escenografía:

"Stanislavski -dice Kristi- llegó a la conclusión de que en los primeros ensayos la indicación del decorado no era imprescindible para determinar las acciones físicas de los actores. Asignaba la acción no al espacio imaginado para la producción escénica, sino a las condiciones concretas del lugar donde se realizaba el ensayo, considerando que la meta inicial debía ser la interacción de los personajes.

"Aparentemente Stanislavski continuó empleando utilería imaginaria "no sólo en el

adiestramiento, sino en los ensayos, para que los actores descubrieran sus personajes a través de la pequeña verdad de la más simple acción física". Se concentraba en el proceso de un acto. El actor "experimenta la tarea" mientras su cuerpo ejecuta las acciones; ésto, dice, "ofrece una buena base para el sentimiento correcto". El hecho de sugerir esto al actor significaba que los decorados y utilería deberían ser inventados durante los ensayos para llenar las necesidades de los actores.

"Stanislavski modificó también el uso del texto, apelando a fantasías visuales y a un acción superficial para crear un subtexto viviente. Ya no anotaba escenas con títulos literarios (por ejemplo El corazón destrozado); definía más bien el contenido de una escena contestando a la pregunta, ¿qué pasó?. De esta manera se acentuaba la acción y no el sujeto. Stanislavski sentía aún el peligro de usar la palabra antes de que su total motivación fuera clara.

"Sigue Kristi: Si anteriormente el análisis de una obra (el trabajo de mesa) precedía a los ensayos, ahora el análisis era utilizado no por sí mismo, sino cuando una necesidad se hacía evidente (cuando el trabajo práctico en escena con libreto requiriera la unión de la acción con la experiencia personal del actor. Stanislavski previene contra el peligro de hacer del análisis un fin en sí.

"El uso del Método de acciones físicas parece ser algo así como una inversión de aquel Sistema en el que el papel se creaba a través del análisis y del ejercicio y luego se aplicaba a las circunstancias de la obra.

"Lo que ocurrió que Stanislavski utilizaba las acciones físicas para crear la necesidad de esa vida interior que permite al actor realizar la acción externa; se produce así un circuito de creación.

"Dejó de enseñar la comunicación (comuni3n) por medio de rayos emocionales porque esto causaba tensiones; consideraba que el responder a una acción física era una manera más efectiva de comunicaci3n.

"De la misma manera prescindi3 del recuerdo emocional (memoria emocional) porque la acci3n f3sica evocaba el contenido emotivo necesario.

"En su labor posterior Stanislavski utilizaba las circunstancias dadas y los objetivos como parte del proceso que muestra "c3mo la acci3n es llevada a cabo".

"Observa Kristi: "Stanislavski consideraba que la improvisaci3n era necesaria, pero recomendaba que los ensayos no llevaran las acciones a cabo sino que las prepararan a fin de descubrir el impulso a la acci3n.

"La b3squeda de indicaciones internas que permitir3an que el actor tuviera la "ilusi3n de la primera vez" llevaron a Stanislavski a considerar que "en la relaci3n que existe entre lo interior y lo exterior, la repetic3n de acciones f3sicas en el momento creativo hace acudir, como reflejos, los sentimientos relacionados con ellas. Las acciones f3sicas son una cadena de est3mulos que evocan los sentimientos que deben ser actuados.

"De esta manera Stanislavski iba hacia las teor3as de Pavlov. Esta labor concordaba tambi3n con su meta constante de mostrar al personaje en proceso de formaci3n. Manten3a que la representaci3n est3tica del car3cter era uno de los grandes errores del

teatro contemporáneo; por lo tanto evitaba totalmente la palabra "caracterización".

"El proceso elaborativo del Método de Acciones Físicas puede verse bien en las últimas secciones de Trabajo del actor sobre el papel. Ahí Stanislavski sugiere que los ensayos comiencen sin libretos. El director da al actor las acciones físicas de la obra y lo pone ante la tarea de descubrir justificativos plausibles para cada acción. Esto despierta sentimientos, impulsos y reacciones análogos a los que exige el papel. A medida que se van agregando las acciones el actor encuentra una serie de objetivos basados en sus propios sentimientos. Cuando recibe el libreto, encuentra dónde sus objetivos coinciden con aquellos que exige el papel, se fusiona con éste y descubre una verdadera necesidad creativa de emplear las palabras del autor para crear el subtexto, desarrollar el personaje y encontrar la línea de acción total".

Del artículo "El trabajo con material vivo", una entrevista de Richard SCHECHNER con Lee STRASBERG, porque aparte tratamos lo referido al Actor's Studio y su director, ahora solo entresacamos un párrafo que nos vale para contrastarlo luego, con un párrafo de Stanislavski, porque es nítidamente contrario, a lo que sobre ese punto dice éste.

STRASBERG: "Trabajamos con las emociones de manera que el actor pueda crearlas deliberadamente —por medio de la memoria afectiva—, al mismo tiempo hacer uso deliberado de ellas, y en el mismo momento atender deliberadamente a los otros problemas que existen en la escena. Si el actor lo hace espontáneamente, quizás nunca logre el control sobre sí mismo. Existe el problema muy real del actor que está tan estimulado por algo muy poderoso que viene de una fuente personal, que puede estar fuera de control". [Tan fuera de control que aparece el psicoanálisis y hasta la psiquiatría, como ya se ha consignado en el artículo de Paul GRAY].

Antes de insertar el párrafo mencionado de Stanislavski, apuntemos, con notas del Tomo IIº O. C. algunas circunstancias que precedieron al mismo. En la introducción se sostiene:

"Stanislavski divide su sistema en dos partes principales: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre el papel. Para la primera parte trabajó durante casi treinta años, sobre todo experimentalmente, conformándola a través de decenas de variantes escritas en ese lapso.

"A su regreso a Moscú, en 1930, después de un descanso por enfermedad, Stanislavski traía casi concluída la variante del nuevo libro, que se edita por primera vez en Estados Unidos con el título de "Un actor se prepara". Stanislavski aprobó esta versión establecida por Elizabeth Reynolds HAPGOOD. La primera versión rusa apareció recién dos años después, en 1938, cuando el maestro estaba ya "en otra cosa", y es el año que muere Stanislavski, sin que viese publicado su libro.

En "El trabajo del actor sobre sí mismo", conocido por "Un actor se prepara", Stanislavski sostiene, respecto de la psicotecnia, en aquellos años de preparación del libro, anteriores a 1932, lo que en cierta forma hoy sigue sosteniendo Lee STRASBERG en el Actor's Studio, como se comprueba en el capítulo que de él se trata.

O sea que, según lo que transcribimos del dicho Tomo II, pag. 61, 62, Stanislavski, en su primer período, expresaba:

"Por eso pensamos ante todo en los aspectos internos del papel, o sea en su vida psíquica, que se crea con la ayuda del proceso interior de la vivencia. La vivencia ayuda a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística.

Del mismo Tomo IIº, en el que no se puede negar está latente, pugnando por cristalizar el Método de las Acciones Físicas, todavía reproducimos unas palabras de Stanislavski que aún mantenía el "sistema".

Pág. 221: "Para mí, como espectador, es mucho más interesante saber cómo actuábais internamente, qué sentíais, porque nuestras emociones, tomadas de la realidad y trasladadas al papel, crean la vida de éste en la escena".

Pág. 281: "Si os habéis imaginado adaptaciones conscientes, dadles vida mediante la psicotécnica, que os ayudará a verter en ellas una parte del subconsciente".

310. "¡Qué felicidad es disponer de nuestra psicotécnica, que nos permite crear a nuestro arbitrio la actitud interior que antes sólo conseguíamos por casualidad, como un "presente de Apolo"!".

Precedemos el prometido párrafo de Stanislavski de una acotación importante que G. KRISTI y V. PROKOFIEV, editores de las O. C., consignan en la introducción al tomo IV, con referencia al porqué el maestro pasó del primer período de su "Sistema" al segundo y último de su "Método de las Acciones Físicas:

Pág. 27: "Pero la tentativa de resolver los problemas de un modo teatral sobre la base de la psicología no arrojó los resultados que Stanislavski deseaba. La experiencia, ciertamente reiterada iba a conducir al maestro a la conclusión de que la esfera de las emociones se presta muy mal al control y la acción de la conciencia. No es posible fijar un sentimiento y evocarlo luego con el mero esfuerzo de la voluntad.

Por lo que , (tomo IIº, pág. 35), los mismos autores dicen: "en la práctica de su trabajo durante sus últimos años como pedagogo y director Stanislavski renunció al procedimiento de recurrir al recuerdo de sentimientos anteriores vividos para reanimar el presente. No se dirigió directamente a las vivencias, sino que procuró "influir de modo indirecto sobre ellas mediante la lógica y la coherencia de las acciones realizadas". Método de las Acciones Físicas".

Ahora sí, reproducimos el párrafo mencionado de Stanislavski, tomado de la página 347, Tomo IVº, O. Completas:

1936 - 1937 Stanislavski: "Contando con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición, de la costumbre, etc., provocamos una serie de acciones físicas que se entrelazan unas con otras. Conociendo esta línea llegamos a conocer también el sentido interior de las acciones físicas. Este conocimiento no es de origen intelectual sino emocional, lo que es muy importante, puesto que, sobre la base de nuestras propias percepciones, llegamos a conocer alguna parte de la psicología del personaje. Pero no se puede interpretar solamente la psicología del personaje, o la mera lógica y consecuencia del sentimiento. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas, observando en ellas la más estricta y lógica

consecuencia. En vista de que esta línea está inseparablemente relacionada con la línea interior del sentimiento, logramos, a través de las acciones físicas, provocar la emoción. La línea de la acción física se introduce lógica y consecuentemente en la partitura del personaje. Este es el camino que va desde lo exterior al interior. Afirmad esta relación, repetid muchas veces la línea de la vida física del cuerpo humano. No sólo consolidaréis con ello las mismas acciones físicas, sino también los impulsos interiores hacía aquéllas; algunos de ellos pueden, con el tiempo, hacerse conscientes. Entonces podréis utilizarlo a vuestro antojo, evocando libremente las acciones que se conectan en forma natural con ellos".

En "Teatro en Confidencia", Arthur JOSEPH, cuenta que "el concepto de taller de teatro había despertado mi curiosidad, y cuando Strasberg fue llamado un momento al teléfono, eché una ojeada al folleto de información que me había dado, y me enteré de que el Actor's Studio no es ni escuela de arte dramático, ni una escuela de perfeccionamiento, sino un taller de experimentación para actores profesionales". Pag. 148. El libro fue editado en 1970. Entonces la pregunta es:

¿Por qué por lo menos hasta ese año el Actor's Studio, nunca experimentó, y ni siquiera mencionó, según éste y los otros textos que reproducimos, tratan de la labor de Strasberg, la existencia del METODO de la ACCIONES FISICAS?

Mucho mayor la extrañeza si se tiene en cuenta que en la pág. 153 del mismo libro Strasberg declara: "Hoy en el Actor's Studio se sabe lo suficiente sobre el arte de actuar, de dirección (...) Pero quien, con la ayuda de Actor's Studio, ha experimentado intensivamente, puede hacer suyo aquello que más tarde le permitirá responder a cualquier exigencia. En cualquier parte del mundo".

(Los subrayados y corchetes son nuestros. NH)

La interesante Ch. Debate de hoy, establece clarificaciones que ayudan a informarse, en primer lugar, de la fundamental importancia del trabajo, valiente y digno de renovación, que pudo y supo llevar a cabo STANISLAVSKI.

En la próxima CH. D. N° 24 - TI, presentamos en primer término fragmentos escogidos de una entrevista a Elia KAZAN.

Tema: *Nos llega ahora la opinión de Elia Kazan, en el asunto del último período de Stanislavski: "En su propia carrera cambió mucho en su actitud hacia el Sistema, del primer período. Incluso se burló de él al final de su vida".*

Esta CH. D. N° 24 - TI, la iniciamos con la entrevista a Elia KAZAN, por parte de R. SCHECHNER y Theodore HOFFMAN, que está incluida en el número 3/4 de "Máscaras", publicación de la Asociación Argentina de Actores.

OPINA ELIA KAZAN

¿Cuál ha sido la influencia de Stanislavski en el teatro norteamericano?

KAZAN: Enorme. Afectó, de una u otra manera, a todos los que surgieron del Group. Esto incluye a muchos directores, y a los que ellos enseñaron...

"En su propia carrera Stanislavski cambió mucho en su actitud hacia el sistema. Incluso se burló un poco de él al final de su vida. Comenzó a desagradarle la palabra Sistema. Cambió decididamente en cuanto a técnica se refiere. Dejó de basar su labor en la asociación emocional y se apoyó mucho más en cosas simples y exteriores comenzó a enseñar que si uno comprendía enteramente un acto físico, como el de ponerse un sobretodo, aprendería también los por qué y para qué.

"Ahora la gente de Nueva York que trabaja en el Método – (del Actor's Studio), ese método es una gran industria aquí – propugnan cosas diferentes, variando desde los maestros que subrayan los objetivos psicológicos hasta otros que trabajan por hacer más significativos y claros los actos físicos, y, finalmente, otros que aún trabajan sobre todo con asociaciones emocionales.

"Dentro de los rasgos comunes básicos hay toda clase de énfasis que dependen del individuo. He visto a un conocido director del Método decirle a sus actores: Su tarea es justificar las lecturas que yo les doy. Otros así llamados directores del Método – todo este bochinche del Método es así llamado – dicen: "Usted tiene que estar exactamente en esta actitud" y los actores preguntan: "¿Por qué? y ellos responden: "Porque sí, simplemente porque sí! Usted deduzca la razón. Justifíquela por sí mismo".

"Uno sabe que quiere algo de la gente con quién está actuando la escena. Uno sabe que lo que se quiere sólo se puede alcanzar bajo ciertas condiciones. Entonces, el director tiene que establecer las condiciones bajo las cuales el querer puede ser alcanzado. Bueno, si uno utiliza estos elementos, alguien pregunta: "¿Está usted trabajando en el Método?" ¿Por qué pregunta? Cualquiera buen director los usa, hay que usarlos con un buen actor como JASON ROBARDS, que dice: "¿Método? ¡Mierda! ¡Dígame nomás qué botón quiere que apriete! ¿El botón ira? ¿El botón tristeza?".

- ¿Qué hay de la improvisación, la memoria sensorial, el recuerdo emocional?

KAZAN: Creo que la improvisación es una técnica por la cuál, liberándose momentáneamente de las estrofas, uno puede encontrar un comportamiento que es mas veraz y original, más significativo y expresivo que lo que está ocurriendo. La

improvisación gira alrededor de la palabra querer. Una vez que eso se ha establecido, se puede seguir adelante. Sobre la base de ese ímpetu psicológico, uno puede improvisar en todo lo demás: comportamiento, accesorios, circunstancias, elementos del carácter.

"La memoria sensorial es una técnica de entrenamiento para hacer más vívidas y vivas las cualidades de los objetos y del momento físico total.

"- El recuerdo emocional, en la forma que la mayoría de los actores lo emplean, es algo simple, un truco psicológico. Se piensa en algo y esto lleva a un recuerdo emocional. Pero el problema es hacer específica a la emoción y hacer que vaya más allá del escenario. Recordar un hecho personal de nuestra vida, y entrar así, y actuar en una escena que no tiene nada que ver con el recuerdo, no es bueno. Es falso. El peor uso equivocado del recuerdo emocional se observa en los actores que están en realidad, actuando con algo de ellos, no con otra persona en la escena. Se observa esa mirada vidriosa y desconectada en los ojos, y se sabe que están en otra parte.

¿Díganos acerca de cómo trabaja?

KAZAN: Doy una tremenda importancia a lo que la persona quiere y porqué lo quiere. ¿Qué es lo que lo hace significativo para ella? No comienzo con el cómo lo encara, hasta que logro que lo quiera. Y entonces aclaro las circunstancias bajo las que se comporta; lo que sucede previamente, y demás. Entonces trato de encontrar el comportamiento físico sin preocupación, si es posible, de mi parte, sino de lo que el actor hace para alcanzar su objetivo dentro de las circunstancias.

"Hago todo lo que creo que será eficaz, todo lo que será valioso. A menudo, hago improvisaciones sobre lo que sucedió antes de que empezara la obra. La improvisación es una parte del proceso del director, para encontrar cómo va a dar la obra. Es una forma de llevar al actor al comportamiento típico y verdadero de un rol, que sólo puede conseguir cuando está liberado de la necesidad de decir las frases en la secuencia que fueron escritas. Frecuentemente, esto trae un repentina iluminación del rol.

Stanislavski dijo al principio de su carrera: Diga "como si", pero ahora tratamos con el significado real de la acción específica, no con los paralelos. Creo que es lo que Stanislavski estaba tratando de hacer al final de su vida, cuando dijo: "Si uno investiga con la acción física el momento mismo —lo que en realidad está sucediendo allí— se consigue toda la emoción que se necesita".

"Y eso es lo que yo creo también".

Continuamos esta CH.D. con los párrafos de un trabajo de Paul MANN, "*Teoría y Práctica*", incluido en "Máscaras".

El autor estudió con Ouspenskaya, Bolelavski y con Michael Chejov. Actor, maestro y director de entrenamiento del Repertory Theatre del Lincoln Center.

"Cuando uno encuentra a actores que se entregan al comportamiento o al sentimiento esperando el momento privado aún antes de decir "hola", significa simplemente que han sido mal enseñados. Los sentimientos siempre son el resultado de acciones. Y la tarea de la actuación es analizar y expresar los objetivos con acción y

realizar acciones dentro del ambiente del rol.

"El actor debe aprender que no existen palabras abstractas para él. Todo debe hacerse físico: la palabra justicia debe tener una imagen —una mujer con los ojos vendados y una balanza en la mano, o un niño negro a quien perros de policía impiden la entrada al colegio.

El concepto erróneo que tienen algunos actores de la verdad, los lleva constantemente a examinar la verdad del momento. Pero el actor debe comenzar convencido de que el hacer de cuenta es verídico y que actúa por placer y no por sufrimiento.

"El maestro puede ayudar al actor joven, ayudándole a enraizarse en la realidad y alentar su talento. Es una ayuda si el actor se da cuenta, percibe, siente, que la clase depende enteramente de la cooperación y no de la competencia y que el objetivo del trabajo es asistir al actor a liberar su individualidad personal, a equiparlo con una técnica que lo ayude en el teatro actual a la vez que a darle una perspectiva de lo que debiera ser el teatro.

"En cuanto a mi trabajo de actor como padre en la obra, "Después de la caída", dirigida por Elia KAZAN, en primer lugar, como debo tratar con los personajes en términos del actor o actriz que hace ese papel, en primer lugar, acepto a ese actor en ese personaje. Penetro de lleno en la historia del padre; lo suyo se convierte en mío, sus deseos en míos. Los justifico de modo que tengo que realizar las acciones de esa persona para lograr sus —ahora mis— necesidades. Lo hago haciendo sus acciones. Me sumerjo poco a poco y me transformo en el padre de Quentin y de Dan, en el marido de Rosa.

"Invento historias determinadas sobre cada persona que se vuelven hechos para mí.

"No es una simple cuestión de imaginar teatralmente, sino de sentir esta fantasía físicamente como un hecho. Con hecho quiero decir mi hecho, cada hecho de la vida de mi personaje".

Y concluimos esta Charla con la contribución de unos párrafos de Robert LEWIS, publicados bajo el título de: "Estilo y verdad", en la colección de "Máscaras".

ESTILO Y VERDAD, Robert LEWIS.

LEWIS, junto con KAZAN y Cheryl CRAWFORD fundó el Actor's Studio en 1947. Anteriormente, y durante diez años comenzando en 1931, estuvo en el Group Theatre como actor, maestro y finalmente como director.

"LEWIS: Lo que entiendo por estilo es simplemente la representación totalmente veraz de cualquier obra de teatro, en cualquier época y lugar, que esté ubicada en el marco de comportamiento que el autor y director reclaman.

"Existe ahora en la mayoría de las escuelas y teatros —al menos en Norteamérica— una de dos posiciones: 1) la metódica, devoción al principio de que lo único importante para el actor es el sentimiento auténtico. Todas las técnicas se montan para ese fin: momentos privados, ejercicios de memoria emocional, etc. Este grupo, en

su totalidad, se dedica a interminables verbalizaciones sobre problemas teóricos de estilo.

"Pero en la ejecución, jamás ha encontrado la manera de moverse, gesticular, hablar, de expresar en forma la verdad de la época o estilo de una obra. La zona de movimiento y sonido, la poesía de la obra brillan, por su ausencia.

"El otro grupo —los de los actores del Método— dedican sus ensayos y escuelas a la creencia de que la manera de expresión es todo. Se mueven bien, a menudo con movimientos bonitos y terminan, en el mejor de los casos en una aparatosidad vacía y sonidos que derivan de la laringe no del corazón. Siempre hablarán de ser fieles a Skakespeare y no a los pequeños sentimientos privados del actor. Pero, ¿hasta qué punto admirar las palabras del poeta e ignorar sus sentimientos es ser fiel?.

"Mi actitud hacia el estilo es simplemente ésta: se debe encontrar la verdad teatral en el estilo que se está representando y se debe intentar obtener el contenido verdadero a fin de crear los sentimientos y pensamientos de ese personaje en esa obra, por ese autor en esa época y en ese lugar. Y, mediante el movimiento y el sonido, se tiene que poder crear la expresión auténtica de su comportamiento. El rechazo o la incapacidad de los actores de cierta escuela prevaleciente, —(el Actor's Studio, indudablemente)— de no extenderse más allá de cualquier experiencia que no esté cómodamente próxima a sus miserables psiquis, ha destruído todo menos el buen nombre de un gran artista teatral, Stanislavski. Han convertido ciertos aspectos de su técnica en fetiches, mientras ignoran áreas enteras que él recalcaaba últimamente —(y en especial el método de las Acciones físicas)— .

"Han creado un nuevo estilo de actuación efectista de lo que debía haber sido una compilación de los elementos que sirven para componer una buena actuación en cualquier estilo de obra. Son reconocibles por ciertos gestos, ciertos tonos (o no tonos). Este comportamiento característico se ha convertido en un estilo que limita al artista en lugar de liberarlo, como ha de hacer una técnica. Ruego a estos efectistas del Método que, de una vez por todas, dejen a Stanislavski en paz.

"Los dictadores y maestros de nuestro teatro, señalan una de las dos posiciones: psicología o expresión. Los amigos de la psicología, creen acertadamente, en la importancia de la experiencia interior genuina, pero permiten faltas flagrantes en cuanto a la forma en que esta experiencia está expresada, haciendo una burla de la poesía del autor y por tanto de la verdad. Los amigos de la expresión enfatizan, a menudo con éxito, el movimiento, la pantomima, el gesto, la voz, dicción, pero descuidan si se vive la experiencia interior de la escena.

"Creo que es posible demostrar que se puede relacionar toda nuestra labor de expresión corporal, de movimiento, gestos y de voz, con la expresión interior. En otras palabras no me voy a quedar con esto o lo otro, sino con eso y aquello.

"En nuestro entrenamiento debemos preparar la totalidad del instrumento. Cuando realizamos un ejercicio externo, debemos poder justificarlo inmediatamente con apoyo interior, y mientras hacemos un ejercicio psicológico, debemos poder estar inmediatamente conscientes de la forma física en que está presentado.

"Debemos luchar constantemente con la forma de utilizar todo nuestro ser —lo exterior y lo interior — para la creación de un personaje.

SHECHNER: ¿Está usted al tanto del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski?

LEWIS: Me parece que algunos de los experimentos realizados por Stanislavski derivaban de Pavlov, de los reflejos condicionados. Empezó a darse cuenta de que puede ser perfectamente cierto que si uno es tímido, golpea a la puerta de una manera suave y que esa manera suave de golpear a la puerta produce en uno un sentimiento de timidez. Luego, Stanislavski describió la vida física completa de la escena. Cómo la forma en que uno se comporta suscita y nutre el impulso interior. Con respecto a esto quisiera decir algo sobre Michael CHEJOV.

Fui a su escuela en Darlington Hall en 1939. Traté de descubrir toda la cuestión del Gesto Psicológico, para poder interpretarlo con siquiera parte del éxito que él lograba. El Gesto Psicológico es, por supuesto, la manifestación física de un objetivo interior, que a su vez lo mantiene o exalta. Puede ser una mirada, o puede ser un gesto brillante. Vi como Chejov daba dos conferencias y como enseñaba. Estaba tratando de mostrar lo que era el Gesto Psicológico – si uno trata de hacer en los movimientos una cierta delineación muy clara de lo que quiere expresar.

SCHECHNER: ¿Qué opina usted de la utilización de la técnica del momento privado que hace Strasberg?

LEWIS: He contestado a buena parte de eso en un artículo sobre memoria afectiva. Uno de los peligros del uso erróneo de la memoria afectiva es la ceguera – ni hablar de la sordera y la parálisis general – que ocurre cuando un actor trata de aferrarse a la emoción que recibe de su ejercicio de la memoria emocional, que lo imposibilita para absorber y crear la vida del autor que transcurre en escena. Eso es patología, no arte".

(Robert Lewis es autor del libro "Método o Locura").

Nuestra próxima CH. D. N° 25 - TI, presenta la inicial de las dedicadas a los fragmentos escogidos, originales de Fernando WAGNER.

Tema: *Fernando Wagner para nuestra materia aporta la descripción de cómo trata de lograr su papel el actor Friederich Kayssler que dice: "El aprendizaje no consiste en grabar en la mente las palabras, sino en adueñarse por entero del sentimiento, del pensamiento, del gesto y de la palabra, todo al mismo tiempo, del personaje con un solo esfuerzo".*

La CH. D. N° 25 - T.I., se inicia con transcripción de párrafos del libro de Fernando WAGNER, "*Técnica Teatral*", publicado por Editorial Labor, México, 1952.

Del capítulo "Problemas de Actuación", tomamos fragmentos de "El proceso de creación y sus distintas formas", el que más se aproxima a la materia de este "Complementos".

"El teatro es precisamente mucho más de lo que cree la mayoría de la gente; no es ningún cuadro multicolor, no es simplemente "teatro", sino algo que desata y libera; por lo mismo, algo mágico en nuestra existencia.

"A la primera lectura de la obra -dice el actor Friedrich KAYSSLER- se tiene una clara visión del personaje teatral en sus rasgos más sobresalientes y en sus momentos más intensos, es decir, en todos sus aspectos característicos.

"La segunda fase del trabajo consiste generalmente, en mover la obra en escena; es decir, antes de que los actores empiecen a estudiar sus papeles, se fijan todas las posiciones importantes de las figuras en el foro y sus relaciones entre sí. Después del ensayo de movimiento viene, a mi parecer, la parte más importante del trabajo: la pausa dedicada al aprendizaje es decir, el tiempo que se le concede al actor para que en su casa aprenda su papel. Esta pausa constituye la esencia del más íntimo y personal trabajo artístico. Para mi, el aprendizaje consiste en vivir el papel de un modo intenso y profundamente íntimo durante la memorización del mismo. Este aprendizaje no consiste en grabar en la mente las palabras, sino en adueñarse por entero del sentimiento del pensamiento, de la palabra y del gesto, todo al mismo tiempo, en una palabra, tratar, en cierto modo, de apoderarse del personaje con un solo esfuerzo.

"Naturalmente, este aprendizaje debe efectuarse exactamente con el mismo ritmo que requieren las escenas ejecutadas en el foro; de otro modo, todo mi trabajo se descompone.

"La seguridad del texto, la preparación de las posiciones, la perfecta fusión de mi propio papel con el de mi compañero, constituyen ya el resultado de los ensayos en el escenario.

"Durante los primeros días de aprendizaje, que representan para mí el trabajo más intenso, obtengo todas las profundidades y las alturas que pueda alcanzar, en general, en mi papel. Pero cuando luego acudo al primer ensayo en el escenario, tengo que sostener una lucha bastante difícil contra la violenta timidez que me embarga al tener que presentar a los demás lo que alcancé en mi trabajo a solas.

"Después de lo dicho, se comprenderá que sólo hasta el término de los ensayos un poco antes del ensayo general, llegue de nuevo a representar con tanta soltura y sin esfuerzo como lo podía hacer en mi casa en los primeros días, cuando estaba a solas con mi propia fantasía, sin compañeros, sin escenario, sin interrupciones.

"Y si después en el ensayo general, de nuevo alcanzo las profundidades y las alturas del sentimiento que había logrado a solas, queda entonces cerrado el círculo y considero que mi trabajo se ha desarrollado armónicamente".

Resulta interesante comparar el proceso de creación de KAYSSLER con el desarrollo del trabajo del actor canadiense RAYMOND MASSEY. Dice él:

"Considero al actor como intérprete, no como creador. La fuerza creadora corresponde al autor. Personalmente, no he sentido el papel delante de un público en veinte años. Actuar es para mí, siempre, un caso de observación de sí mismo. Sin este desprendimiento me es imposible obtener el control necesario para mantener la representación en su justo tono. Naturalmente un actor —como cualquier otra persona— se deja conmover por una obra. La lee y reacciona con ella, la elabora en su pensamiento, se encariña con ella, siente que la entiende. Pero una vez que esta reacción ha cuajado y se ha vuelto parte de su experiencia, la tarea del actor consistirá en proyectar esta comprensión hacia el público, de acuerdo con las intenciones del dramaturgo.

"Es muy posible que un actor se impresione y conmueva o se deprima y moleste por su propia actuación. Pero mientras no logre desprenderse de estos sentimientos personales, nunca podrá adquirir el control que dá tempo, ritmo y equilibrio a toda la producción... Control técnico y "desprendimiento" gobiernan completamente la representación".

Prosigue Fernando Wagner:

"Acercas de este "desprendimiento" escribió el poeta y escritor Rainer Maria RILKE: "Porque opino que si una vez logró un artista hallar el centro vivo de su actividad, nada es de tanta importancia como sostenerlo y no apartarse nunca más de él. Su lugar no es jamás, ni siquiera por un momento, al lado del espectador, del crítico".

"Deseo incluir lo que al respecto escribió Theodore KOMISARJEVSKY, del teatro MALY de Moscú:

"Aparece hoy comprobado que un actor no puede conmover a un público o ejercer de algún modo una labor de creación en el teatro, si se observa a sí mismo mientras actúa. En lugar de concentrarse en las imágenes que ha de crear, en su ser interior, se concentra en su ser externo, se vuelve consciente de sí mismo y pierde la fuerza de la imaginación. La mejor manera de actuar, es actuar sólo con ayuda de la imaginación; crear, no imitar o reproducir las experiencias de la propia vida".

WAGNER, resumiendo los diversos puntos de vista aportados sobre el trabajo interior del actor, dice: "Lógicamente, el proceso empieza cuando el actor lee por primera vez la obra y, con ella, el papel que le corresponde interpretar. Durante esta primera lectura, el actor desempeñará, en realidad, el papel del público: si la obra es buena, se dejará impresionar y conmover por ella. Esta primera impresión, común a todos los actores, suele ser para unos más fuerte que para otros, del mismo modo que

en unos espectadores dominan más los elementos de ilusión, y en otros los de desilusión, según sea su temperamento.

"Para la creación artística futura, esta primera impresión es de vital importancia, porque, originada más por la emoción recibida que por el trabajo analítico, frío, de los ensayos venideros, difícilmente resultará equivocada. Por otra parte, si la obra no causa una impresión viva, positiva, si el actor no logra visualizar la figura durante la lectura de la obra, dudo mucho que luego logre representarla eficazmente.

"Como se ha visto, hay actores que crean sus personajes gracias a un intenso trabajo analítico, planeando el papel en todos sus detalles y usando de todos los recursos antes de presentarse al primer ensayo. Otros, en cambio, necesitan el tono del compañero para poder dar la réplica; el gesto, el ademán del contrincante para poder reaccionar; y todos, finalmente, necesitan del público para establecer ese contacto misterioso que hace aflorar en el artista las fibras más sensibles, las tonalidades más intensas, las risas más felices. Para todos significa encontrar la armonía entre las fuerzas emotivas y las analíticas, porque si las primeras dominan, no existiría un trabajo artístico equilibrado, y, a la inversa, si el trabajo frío, analítico, carece del impulso de la fantasía, de la fuerza sugestiva de la personalidad artística, el actor no logrará nunca convencer a su auditorio.

"La base primordial estriba en una técnica segura, tan segura que uno no llegue a percibirla. En la profesión del actor, dominar los movimientos del cuerpo y dominar la voz, es una exigencia tan natural como lo es la agilidad y la técnica que han de poseer las manos de un pianista. Por sí misma, la técnica no tiene ningún valor, pero sin ella, no puede realizarse ninguna creación notable.

"Parte de esa técnica básica consiste en una memoria bien entrenada. Existen varios métodos para facilitar el trabajo de memorización, y cada actor deberá encontrar el suyo propio".

Finaliza Wagner este capítulo de su libro reproduciendo "los consejos de Hamlet a los actores", de los que extractamos un par de fragmentos:

"Hamlet: Te ruego que recites este pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de nuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aún podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión...".

"Hamlet: No seas tampoco demasiado tímido; en esto, tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es, por decirlo así, servir de espejo a la Naturaleza: mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico...".

Continuamos con los fragmentos del libro de BATTY y CHAVANCE, titulado "*El*

Arte Teatral", editado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1955

"MOLIERE obtuvo el Palais Royal, restaurado especialmente, y se instaló allí en 1661 para seguir alternando con los actores italianos. Desde entonces y durante doce años, Moliere llevó una existencia febril y sin reposo. Autor, actor y director, debía tener ojos para todo y bastarse a sí mismo; siempre en la brecha, complaciendo al público y divirtiendo al rey, realizó la agotadora tarea que le costaría la vida, tarea que adoraba y a la cual no pudo resistir. Porque Moliere lo mismo que Shakespeare, constituye íntegramente su teatro. Reúne todos los aspectos. El del actor en primer lugar: sus contemporáneos afirman que era un comediante desde la cabeza hasta los pies.

"Pretende la leyenda que Moliere, en su juventud, tomó lecciones de Scaramouche. Moliere retuvo también algo de la actuación, llena de fantasía, de los actores italianos con los que convivió continuamente, así como de la facilidad burlesca de los cómicos de la feria. Pero posee algo más importante que todo eso: el don innato. Su fisonomía era de una movilidad extrema. "Nadie nunca fue capaz —asegura el señor Neufvillaine— de desarticular tan bien el rostro". Su cuerpo no era menos ágil ni su mímica menos expresiva, hasta cuando representaba con antifaz el personaje de Mascarille.

"Todo en él es expresivo — dice el Mercure de France en 1673 — y con un paso, una sonrisa, un guiño o un meneo de cabeza hace entender más cosas de las que el mayor hablador pudiera decir en una hora". Sobre todo tenía esa facultad de exteriorización que permite al actor no solamente reproducir un modelo —es sabido que Moliere sobresalía en las imitaciones—, sino crear un personaje imaginario olvidándose de sí mismo.

"En 1590 la compañía inglesa de Robert BROWN hizo su aparición en las ciudades de Germania. Los comediantes del otro lado del Canal de la Mancha, cuya isla no les daba lo suficiente para comer, buscaron fortuna en el continente. Inmediatamente tuvieron un público entusiasta.

"Los ingleses ofrecían piezas llenas de movimiento, de vida y de pasión; el espectador pasaba de la risa al temor y del temor a las lágrimas, iba de lo trágico a lo cómico, entre cantos y danzas. Sobre todo los ingleses eran actores de verdad que con sus gestos y sus palabras sabían provocar la emoción, la sorpresa, el temor y la ternura".

Despertar de la imaginación. "La obra de arte sólo puede influir mediante la fantasía. Constantemente debe despertarla —"ha dicho Schopenhauer"—. Mostrarlo todo, precisarlo todo significa impedir el brote de la fantasía.

"Para expresar la vida, para conmovernos profundamente, el arte necesita sobrepasar el plano de las apariencias y hallar el espíritu bajo la materia. No puede tener éxito mas que procediendo por sugestión y suscitando gracias a los medios que le proporciona su lenguaje convencional, el trabajo de nuestras facultades emocionales imaginativas para hacerlas colaborar con él, en lugar de paralizarlas con detalladas precisiones.

"El arte oscila sin cesar entre estos dos polos: la inclinación a imitar directamente la naturaleza, y el deseo de restituir su importancia a la imaginación.

"El teatro dejará de ser un arte de imitación para hacerse puramente espiritual. Debe echarse en busca de una "verdad íntima, espiritual, psicológica y sugerida", descubrir "el milagro cotidiano de la vida y el sentido de lo misterioso"; debe ser "un pretexto para la ensoñación"; debe en términos más simples, devolver a la imaginación su legítimo lugar".

Proseguimos ahora con breves párrafos de tres libros:

El primero, del autor Georges CHARBONNIER, "*Antonin Artaud*", editado por Seghers, Paris, 1976.

"Es necesario admitir para el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a localizaciones físicas de los sentimientos.

"Es esa musculatura afectiva del actor como en un verdadero atleta físico, con ese correctivo sorprendente que al organismo del atleta corresponde un organismo afectivo análogo y que es paralelo al otro, que es como el doble del otro aunque no actúe en el mismo plano. El actor es un atleta del corazón".

El segundo, del autor Pierre BINER, titulado "*Le Living Theatre*", Judith MALINA y Julian BECK, publicado por La Cité-Editeur, Lausanne, Suiza, año 1968.

"El logro de la puesta en escena depende de la justeza de la descripción. Judith MALINA no quiere transponer. Ella quiere que la compañía experimente realmente. Es la condición por la que el público, a su turno, siente el horror del "El puente", (la obra que se comenta).

"La idea viene de Antonin ARTAUD, naturalmente, y es muy conscientemente que el Living, por la primera vez, se inspira en sus teorías. "Artaud creía – escribe Julian BECK –, que si nosotros somos capaces de sentir, de sentir realmente una cosa, encontraríamos entonces ese sufrimiento intolerable, el dolor demasiado pesado para soportarlo, deseosos de ponerle fin y, capaces de crear, de quedar en paz, de ser nosotros mismos".

Sigue Julian BECK: "En 1962 ó 1963, se me ha pedido definir rápidamente el trabajo del Living. He reflexionado y he dicho casi en seguida: "acentuar el carácter sagrado de la vida, ampliar el campo de la conciencia, y destruir los muros y las barreras".

Y finalmente el tercero del autor Jean DUVIGNAUD, titulado "*Espectáculo y sociedad*", publicado por Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970, tomamos los siguientes fragmentos:

"Nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El ser humano es la única especie dramática...

"Actor se dice en griego "hipócrita", es decir, aquel que representa un personaje.

"Teatro en griego quiere decir lo que se ve. Reproduce la existencia en acción, y el público en el teatro reconstituye la tribu primitiva.

"Las relaciones entre la estética viviente y la sociedad son infinitamente más profundas de lo que comúnmente se dice. Hay verdaderas relaciones que se establecen entre las estructuras sociales y la creación dramática.

"Margaret MEAD asegura que en las colectividades "las transformaciones sociales no pueden llevarse a cabo sino por medio de los individuos". El lenguaje del sufrimiento, sirve para alcanzar y modificar la conciencia colectiva.

"Cierta tipo de sociedad expresa los conflictos que la desgarran, mucho más por medio del comportamiento imaginario y afectivo de los personajes que ella interpreta en su teatro, que por medio de sus reglas formales o de sus costumbres explícitas. Se viene a vivir, a través de personajes figurados, los conflictos inconscientes de la existencia cotidiana. Tal vez porque la apariencia revela la realidad.

"La representación dramática no es un reflejo: ella es una tentativa de dramatización de la substancia social, con sus relaciones, sus actitudes más o menos establecidas, sus creencias.

"Lo que la vida social busca a través de nosotros pertenece a la esfera inconcebida, inconsciente de nuestro ser. "Al fin y al cabo —dice MAUSS—, la sociedad misma siempre se contenta con la falsa moneda de sus sueños"... Viejo sueño de un arte hecho por todos y para todos".

Nuestra próxima CH.D. N° 26 - T.I., inicia la transcripción de los fragmentos escogidos del libro de TOBY COLE.

Tema: En las palabras de Lee Strasberg que ha investigado acerca de la existencia de manuales teatrales de diferentes períodos, que son valiosos pero no para el trabajo práctico en el teatro.

Como lo avisáramos, esta CH. D. N° 26 - T.I., comienza la reproducción de párrafos del libro de TOBY COLE, "*Actuación*", Manual de actuación, publicado por Editorial Diana, México, 1964.

Cumpliendo con el afán de los "Complementos" de acercar información que nos parece útil a la familia del teatro del país, reproducimos fragmentos de la introducción de este libro, escrita por Lee Strasberg.

"Lo que escribió el gran crítico y dramaturgo alemán LESSING, sigue siendo verdad en nuestros días: "Tenemos actores, pero no arte de actuación".

"Cada nueva generación debe descubrir todo el tiempo, por sí misma, verdades descubiertas antes, pero siempre perdidas. En esta situación, el maestro de actuación y los libros de texto utilizados cumplen con una función extraordinaria e importante.

"Al examinar una variedad de manuales de diferentes períodos, notamos un vínculo curioso... el mismo plan de procedimiento, el mismo énfasis en la expresión corporal y clasificación de los elementos de la expresión física. una especie de gramática de la expresión, y un análisis de la voz y su producción y los medios por los cuales es ajustada a diferentes ideas, caracteres y disposiciones.

"Y sin embargo, Aristóteles dijo: "El que considera las cosas en su nacimiento y origen, obtendrá la noción más clara de ellas". Una investigación del origen y crecimiento de los manuales para actores, puede revelar datos sorprendentes.

"Sabemos que el primer texto moderno no se deriva de la experiencia teatral, sino de los esfuerzos de los académicos franceses por crear una teoría estética que lo incluyera todo.

"Este libro fue publicado en 1657 bajo la égida de CONRART, uno de los guías de la Academia Francesa. Se titula "Tratado de la acción del Orador o de la Pronunciación y el Gesto", y llegó a su tercera edición antes de ser sucedido por un trabajo de GRIMAREST en 1707. Grimarest mejora a su predecesor pues procedió entonces a formar la clasificación típica que encontramos todavía en nuestros libros de texto contemporáneo en los que esperanza, alegría, dolor, miedo, compasión, cólera, odio... es caracterizado por una expresión vocal adecuada a cada emoción.

"Pero la utilización apropiada de la voz no es suficiente, es necesario acompañarla con gestos para dar apariencia y utilidad apropiada a la acción. Agrega la importante sentencia de que cada pasión tiene su expresión facial. Luego se contenta con la observación de que un actor que siente realmente, encuentra la adecuada expresión facial.

"El primer manual inglés, en 1710, aprovecha la muerte reciente del gran trágico, para llamarse "La vida del señor Thomas BETTERTON, en la cual son considerados distintamente la acción y la dirección en el escenario, la barra y el púlpito".

"El autor reconoce la deuda con los franceses, pero desea superarlos.

"Nuestro autor continúa construyendo una pirámide de expresiones físicas. Ya que "las pasiones y hábitos de la mente se descubren en nuestro aspecto, acciones y gestos", procede a describir la acción del ojo, la de las manos, la posición de la cabeza y la postura del cuerpo en forma muy semejante a los libros de texto de nuestros días. Nuestro autor está consciente de que los actores no siguen completamente su método.

"Si las reglas que enuncia este libro no se derivan de la experiencia de la profesión del actor, ¿de dónde provienen, quién las descubrió, quién las codificó y en qué están basadas?

"Nuestro autor se muestra claro respecto a esto: "He tomado prestado", dice, "de los franceses, pero ellos copiaron la mayor parte... de QUINTILIANO y otros".

"El nombre de Quintiliano es bien conocido, como lo es el hecho de que fue autor del clásico "Institutos de oratoria", escrito hace más de dos mil años. Lo que no se comprende completamente, es que Quintiliano sea la fuente directa de la estructura elaborada de expresiones vocales y físicas adoptadas corporal y literalmente en los primeros manuales que han llegado hasta nuestros días con ligeras modificaciones.

"Pero uno puede preguntar ¿el hecho de que este autor haya vivido hace dos mil años hace incorrectas sus conclusiones? Los seres humanos son universales y las verdades del comportamiento humano pueden trascender al paso del tiempo y del espacio. ¡Muy cierto! ¡Pero el punto importante es que la exposición de Quintiliano nunca pretendió y nunca tuvo el intento de aplicarse a los actores! Es un manual para oradores públicos, diputados y juristas... El utiliza algunos ejemplos de la práctica teatral, comprendiendo que los oradores pueden aprender de la actuación y se toma el trabajo de señalar en numerosas ocasiones que el comportamiento de los actores es diferente al del orador y advierte, específicamente que éste no debe tratar de imitar a aquéllos. "Porque, ¿qué puede ser menos inconveniente para un orador, que las modulaciones que recuerdan el escenario?". Por lo tanto Quintiliano sabía bien lo que estaba haciendo. Sus comentarios son agudos y observadores. Su descripción de ciertos detalles de comportamiento, por ejemplo, la utilización de varios dedos diferentes de la mano para crear énfasis, nunca ha sido mejorada.

"Pero este libro nunca se intentó como guía para actores. Fue empleado equivocadamente como tal por los primeros teóricos y por los sacerdotes jesuitas, que tenían gran influencia en el entrenamiento de los actores aficionados en el siglo XVII. Y ha formado la base de la mayoría de los manuales de actuación de nuestros días, aunque sus autores nunca hayan leído a Quintiliano en forma directa. Por lo tanto, gran parte del entrenamiento de actores en nuestra época, está basado en un error.

"El siguiente libro de actuación importante, es un trabajo original de un periodista francés, Remond de SAINT-ALBINE, publicado en 1747. Llamado "Le Comedien", es el primero que se aparta completamente de la escuela oratoria anterior y que se dirige a una discusión sistemática del actor y de su arte. Reimpreso en una segunda edición dos años después, fue traducido al inglés como "El Actor" en 1750 y pasó a una

segunda edición en 1755. Esta fue una versión aumentada, con muchas historias y ejemplos de actores ingleses agregados a la teoría del autor francés. En esta forma, fue traducido al francés, sin saber que estaba basada en un original francés. Fue llamado "Garrick o los Actores Ingleses", aprovechando la tremenda reputación de ese actor británico y pronto fue publicado en una versión alemana.

"En lugar de repetir la estructura clásica que enfatiza la expresión física y vocal, el autor se dirige al problema central: ¿Qué cualidades son necesarias para crear un actor?"

"Consciente de que los grandes actores han carecido con frecuencia de medios físicos o vocales, construye una nueva tríada. El primer requisito es la comprensión, "pues a ella deberá el uso apropiado del resto". El segundo es la sensibilidad, "una disposición a ser afectado por las pasiones que intentan estimular las obras". El tercero es el espíritu o fuego, que "consiste en un ánimo atrevido, vivacidad de imaginación y rapidez de pensamiento".

"Es a este fuego y a este espíritu a lo que debe la representación su gran aire de realidad. La comprensión hará que un actor perciba adecuadamente y la sensibilidad lo obligará a hacerlo con sentimiento. Pero todo esto puede hacerse leyendo el pasaje; son este fuego y este espíritu lo que producen el carácter viviente y el que tiene juicio para regular esto, nunca puede tener demasiado de ello". (Las citas son de la edición inglesa. "El actor", 1755).

"En cuanto a la relación entre la sensibilidad y la comprensión, dice el libro: "Los que más sienten al leer un parlamento apasionado en una obra, no siempre son los que entienden de modo más perfecto, siendo esto el efecto de la sensibilidad, una cualidad peculiar de la mente, no siempre proporcionada con la expresión, como ya se observó. Por lo tanto, cualquiera de estas cualidades aisladas no son suficientes para el actor, y como está claro puede poseer una sin la otra. Reconocemos la pretensión del actor verdaderamente grande, de quién tiene ambas a tal grado, que mientras el juicio regula la sensibilidad, ésta anima, vivifica o inspira la comprensión". Aquí tenemos un paralelo con Joseph JEFFERSON, "un corazón ardiente y una mente fría", y con "la sensibilidad extrema y la inteligencia extraordinaria" de TALMA.

"Sin tener en cuenta la verborrea anticuada y la inhabilidad para expresar ciertos conceptos, debido al nivel de conocimientos existentes en aquella época, el argumento del libro es sano y bien razonado. Pero al tratar con imponderables (cuando menos para aquel tiempo), el libro no puede cristalizar su comprensión crítica penetrante en ejercicios concretos de entrenamiento para el actor.

"Mientras la comprensión y la formulación del problema de la actuación se eleva, hasta lograr su mejor formulación en el ensayo del gran actor francés TALMA, los libros de texto con el mismo énfasis en las mecánicas y ejercicios vocales y físicas continúan inundando el mercado.

"Sólo se hace un gran esfuerzo para salir del cenegal. En el siglo XIX, el francés DELSARTE se siente insatisfecho con las técnicas de actuación rutinarias enseñadas en aquella época. Consciente de su carácter mecánico, llega a comprender que, bajo el esfuerzo de los instintos o emociones naturales, el cuerpo adopta la actitud o el gesto apropiados y este gesto no es absolutamente el que le enseñaron sus maestros. No pudo o no quiso confiar en lo que había descubierto, trató de crear una nueva serie de

descripciones pictóricas elaboradas que terminaron siendo tan mecánicas como las que había criticado. El tiempo no llegaba todavía. La comprensión de lo consciente y lo inconsciente del funcionamiento de los sentidos, del conocimiento del comportamiento afectivo, no había avanzado lo suficiente, para ser empleado en la práctica concreta.

"Esta fue la situación que halló y trató de remediar Stanislavski. Por una parte, comprensión y sensibilidad a los problemas del actor incrementados, además de las hazañas notables de grandes actores individuales, que no dejaban a sus seguidores otra herencia que la inspiración...; por otra, una notable mediocridad de semejanza en los manuales y libros de texto de actuación que, para ahora, han formado una legión.

Stanislavski estableció bien su principio:

"Hemos conservado pensamientos aislados emitidos por Shakespeare, Moliere, Schroeder, Goethe, Lessing, Riccoboni, Coquelin, Salvini y otros legisladores en el campo de nuestro arte. Pero todos estos consejos y opiniones valiosos no están sistematizados y no se reducen a común denominador y, por lo tanto, subsiste el hecho de que faltan fundamentos que podían guiar a los maestros de nuestro arte. No obstante las montañas de artículos, libros, conferencias y tesis escritos sobre el arte, a pesar de las investigaciones de los innovadores..., no hemos escrito nada que pueden ser ayuda práctica para el actor en el momento de la realización de su creatividad, o que pudiera auxiliar al maestro en el momento que se enfrenta a su discípulo.

"Todas estas obras son valiosas, necesarias, pero no para el trabajo práctico en el teatro, pues no hablan de cómo obtener ciertos resultados, de qué es necesario hacer en primero, segundo y tercer lugar con un principiante, o qué debe hacerse con un actor experimentado y echado a perder. No hay un libro de texto práctico". ("Mi vida en el Arte" 1925).

Por lo tanto, el "Sistema" de Stanislavski representó un rompimiento claro en las enseñanzas tradicionales y un acercamiento a la experiencia teatral auténtica. Trata de analizar por qué un actor está bien una noche y mal en otra y, por lo tanto, de comprender qué sucede en realidad cuando un actor representa. Sus métodos actuales se han más que justificado dondequiera que se han empleado. Las obras creadas nunca son copias o imitaciones unas de otras sino son logros creativos originales. Es el propósito de las ideas de Stanislavski. Enseña no cómo actuar en este papel o en aquél, sino cómo crear orgánicamente.

"Por lo tanto, el material de esta recopilación debe ser de utilidad extremada. Está escrita por personas que se han distinguido por derechos propios. Vajtangov, Zakhava, Rapoport, estos últimos miembros del teatro del primero; Sudakov ha dirigido para el Teatro de Arte de Moscú y Michael Chejov fue uno de sus más grandes talentos.

"Lo que dicen estas personas es rico en teoría y en explicaciones prácticas y debe ayudar al actor a aumentar sus potencialidades creadoras y a dar vida a su talento. (1947)".

La próxima CH. D. N° 27 - T.I., está dedicada a otro autor, contenido en el mismo libro "Actuación".

Tema: *Del trabajo de I. Rapoport se recogen varias enseñanzas relacionadas con la importancia que para el trabajo interior tiene "La atención y los músculos", "La libertad muscular" y "La Justificación".*

Esta CH. D. N° 27 - T.I., contiene la reproducción de los párrafos seleccionados del trabajo de I. RAPOPORT, en el libro "*El trabajo del Actor*", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

"Tratemos de comprender ahora cómo podemos deshacernos de todo lo que interfiere con el trabajo apropiado del actor en el escenario. Todo lo que conduce a una mala interpretación de un papel.

Atención orgánica. Si examinamos el comportamiento de una persona en la vida real, o en todo caso nuestro propio comportamiento, veremos que, en cualquier momento dado, con seguridad, nuestra atención está enfocada en algo.

"Por lo tanto, la atención de toda persona siempre está enfocada, hasta cierto grado, en algún objeto y esta ley vital también es obligatoria en el escenario.

"Nuestra atención es comunicada por 1) La vista (vemos algo); 2) el oído (oímos algo); 3) el tacto (en particular de las manos o los dedos; sostenemos o tocamos algo); 4) el olfato (olemos algo); 5) el gusto (comemos algo).

"Llamaremos a ese objeto, persona o pensamiento hacia el cual se dirige nuestra atención, objeto de atención. En el escenario, como en la vida, nuestra atención siempre debe estar enfocada en forma orgánica sobre un objeto u otro.

"En el escenario debemos dirigir voluntariamente nuestros órganos de atención hacia aquellos objetos que nosotros mismos hemos seleccionado, mientras interpretamos nuestro papel.

"El primer prerrequisito de la presencia escénica, es la habilidad para controlar nuestra propia atención, para emplear nuestra fuerza de voluntad enfocándola en el objeto que hemos elegido.

La atención y los músculos. "El actor puede liberarse de la tensión del cuerpo, la cara y la voz, sólo aprendiendo a dirigir su atención conscientemente a un objeto definido. La interpretación del actor sólo llevará convicción, si experimenta en realidad los mismos sentimientos y emociones que sufre el personaje de la obra, tal como fue trazada por el autor. Pero para eso ante de dominar su vida escénica, el actor empezará a aprender conscientemente a dirigir su atención, empezando con los ejercicios más sencillos.

"Uno de los estudiantes del grupo, sube al escenario, elige algún objeto, el objeto de atención y lo mira. El actor examina el objeto, interesándose en él, de modo que su atención se haga orgánica y, por lo tanto, atención real, de modo que vea todos los detalles del objeto (y pueda recordarlos después con facilidad), y no debe fingir nada

más que estaba mirándolo.

Cuando su atención esté enfocada en realidad sobre el objeto, el alumno notará que la tensión física, la confusión que experimentó al subir el escenario, ha desaparecido o disminuído considerablemente.

"Repita dichos ejercicios por separado con cada una de sus facultades perceptivas. Vea objetos diferentes. Escuche. Toque un objeto, de modo que toda su atención esté concentrada en la yema de los dedos. Huela... centre toda su atención en la nariz. Y por último, pruebe... esfuércese por concentrarse en ésta o aquella clase de alimento o bebida.

Libertad muscular. "Por referencia a la vida, podemos descubrir con facilidad que normalmente usamos tanta energía como se requiere para una operación determinada y no más. En la vida esto sucede en forma instintiva. En la vida deberemos estar siempre libres muscularmente.

Esta ley vital es preceptiva para el actor en el escenario: es necesario emplear precisamente el monto de energía requerida por cada operación de la acción. ni más ni menos. Los movimientos del actor nunca deben efectuarse con energía muscular excesiva o insuficiente.

"Recordemos que la libertad de la tensión muscular es posible con la ayuda de la atención orgánica enfocada sobre algún objeto, pues bajo tales circunstancias, nos olvidamos de nuestros músculos. La torpeza física, el envaramiento y el esfuerzo, sólo desaparecen cuando nos obligamos a mirar el objeto elegido con interés auténtico.

Justificación. A una señal dada (una palmada), todos los miembros del grupo adoptarán algunas posturas, espontáneamente y sin premeditación, aunque sea la más inesperada y tonta. Después sin cambiar de actitud, obsérvese: descontracte sus músculos, ejerciendo nada más el esfuerzo requerido para retener la postura.

"Por último, intente "justificar" la actitud. Pues la base de todo lo que tiene lugar en escena es la justificación.

Que cada estudiante encuentre la justificación para la postura que ha adoptado y repítala, manteniendo en la mente la justificación.

"Luego el director le indica que efectúe tres o cuatro movimientos, que debe hacerlos en sucesión, sin considerarlos por anticipado, o relacionarlos unos con otros. Por ejemplo: 1) levantar la mano derecha; 2) llevarla a su frente; 3) meter su mano izquierda a su bolsillo. Trate de encontrar la justificación de cada movimiento separado y al mismo tiempo, relaciónelo en una justificación general.

"Podrían hallarse muchas justificaciones para el mismo conjunto de movimientos. Dijimos: "Piense en una justificación o encuentre una". Puede ser hallada por medio de la imaginación, o como la llamaremos en el futuro, por medio de nuestra fantasía creativa.

"El hombre está dotado de la facultad de la fantasía creativa: la habilidad para combinar, unir fenómenos diferentes de la vida, en un nuevo fenómeno especial.

"Esta facultad de la fantasía creativa es una cualidad necesaria para un artista...; usted, lo mismo que todo artista, debe desarrollarla en su interior, en toda forma posible.

Actitud escénica. "En el escenario, el actor está rodeado enteramente por ficciones; esto se aplica a la escenografía, vestuario, utilería y a los otros actores y aún a sí mismo, caracterizado. El actor debe poder considerar todo esto como si fuera verdad, como si estuviera convencido de que todo lo que lo rodea en el escenario es una realidad viviente y, además, debe convencer también al público. Esta es la característica central de nuestro método de trabajo en el papel. Debemos considerar la ficción y la fantasía que nos rodea en el escenario como si fueran reales.

"Por medio de la creencia escénica, una actitud tan seria. hacia lo ficticio como hacia lo real, el actor puede llevar al público con él y viviendo y sintiendo su papel, hacer que los espectadores sean conmovidos por estas emociones junto con él mismo.

"Esta actitud se consigue por medio de la justificación. Sin ser justificadas, nuestras acciones y palabras en escena no sonarán sinceras, no tendrán sentido y, en consecuencia, no conmoverán ni convencerán a los espectadores.

Recuerdo de acciones físicas. "Trate de reproducir exactamente alguna acción física, por ejemplo, encender una lámpara quinqué, pero sin ella y sin fósforos; con objetos imaginarios.

"Recuerde cómo encender un fósforo, cómo quitar la chimenea de la lámpara, recuerde las dimensiones de los objetos, su forma, su peso, su textura. Mantenga todo esto en la mente y efectúe todos los movimientos tan fielmente como le sea posible.

Cosa... ensarte con un hilo imaginario una aguja imaginaria y cosa un botón imaginario. Escoja las acciones más sencillas y ordinarias: corte leña, ponga la cafetera sobre la estufa, pesque.

Aquí, usted repasa todos los ejercicios anteriores... su atención debe estar enfocada en forma orgánica sobre éste o aquel objeto, estar libre muscularmente. Debe justificar cómo sería, empleando su fantasía creativa.

Acción escénica. "La misma palabra actor significa, "el que actúa". La tarea de un actor en la creación de un personaje escénico, reproduciendo las acciones de un ser humano. Considere el comportamiento de un hombre en la vida y verá que está actuando todo el tiempo.

"¿Qué distingue la acción escénica de la acción en la vida real?. Primero, en la vida real, objetos reales actúan sobre los órganos de nuestros sentidos y provocan las reacciones, sentimientos, pensamientos y acciones correspondientes; en el escenario, dichos objetos no existen o sólo son ficticios. En consecuencia, para evocar una reacción correspondiente, los objetos escénicos deben ser traídos a la vida por medio de nuestra imaginación. Por eso, el actor debe tener una imaginación que sea estimulada con facilidad, una rica fantasía creativa.

La tarea escénica. "Siga los eslabones de las relaciones del personal con el mundo externo.. Muestre las causas que impulsaron ésta o aquella acción y los objetivos hacia los cuales están dirigidas las acciones. Esta es la forma de crear un personaje.

"O sea el actor debe obligarse a tener los mismos objetivos que el personaje que está interpretando (acción interna). Debe cumplir la tarea, utilizando su capacidad de voluntad. Esto significa que la voluntad reside en la raíz de la acción escénica.

Tal como el niño que juega, primero que nada, precisa querer jugar. Si su deseo desaparece, deje de hacerlo.

"Los tres elementos de la tarea escénica. Son: 1) Acción... Qué estoy haciendo. 2) Volición... Porqué estoy haciendo. 3) Ajuste... Cómo estoy haciéndolo (forma, carácter de la acción). Los dos primeros elementos, acción y volición, son determinados conscientemente por el actor y como resultado de su actuación, surge por sí mismo el tercero.

Por ejemplo: 1) Usted golpea en la mesa con el puño, 2) para imponer silencio en la reunión. 3) Surge el ajuste correspondiente (la forma, el carácter del golpe). Pruebe las variantes con los cambios de volición, "porqué".

Sentimiento escénico. "Los sentimientos serán un resultado del conflicto de mi tarea con las circunstancias oponentes y nunca deben aparecer independientemente de las circunstancias en las cuales nos hemos colocado con el personaje en la obra.

Nunca busque una disposición de sentimiento nada más en lo abstracto, nunca efectúe tales ejercicios como "miedo en general", "tristeza en general", etc.

"En la vida, y por consecuencia en la escena, no hay "miedo en general", ni algún otro sentimiento "en general". Hay tantas instancias individuales de temor, como individuos.

Uno debe efectuar la tarea física que evocará el sentimiento específico.

"Sólo comprendiendo y posesionándonos de las leyes del comportamiento humano, podemos establecer los principios del comportamiento escénico. y después, de acuerdo con ellos, reconstruimos la vida escénica del personaje que estamos interpretando, esto es, creamos un personaje.

"Podemos definir la interinfluencia escénica como la influencia de varios actores sobre otros, bajo las condiciones de una relación indisoluble entre ellos, cuando el menor cambio en el comportamiento de uno produce inevitablemente un cambio correspondiente en el comportamiento de otro y viceversa.

Trabajo en el papel. "Para que el espectador sea convencido por la actuación, el mismo actor debe ser absorbido por el papel, precisa ser conmovido por los sentimientos del personaje que está interpretando. Por ello, necesitamos determinar la mejor forma de trabajar el papel.

"Al considerar y estudiar el texto de la obra y el papel de usted, determine primero los puntos siguientes: de qué trata la obra, qué eventos ocurren en ella y cuáles son las acciones del personaje que va a interpretar. Y también distinguir los que tienen importancia secundaria.

Mientras más fiel y convincentemente sea repetida la acción del papel en el escenario mejor será la interpretación de ella.

"Sabemos que la acción interna (sentimientos, pensamientos) se produce en nuestra conciencia como resultado de la acción de la realidad externa.

"Para hallar las razones inmediatas de las acciones del personaje (su deseo) debemos buscar también sus causas más profundas. En otras palabras, debemos establecer las relaciones del personaje con el mundo externo.

"¿Cuál es la actitud del personaje en particular hacia cada uno de los personajes restantes, los eventos de la obra y el mundo externo? Esta es la parte más compleja de nuestro trabajo y ésta es la forma de establecer la personalidad del personaje.

"Así, el actor, al interpretar ésta o aquella parte, debe efectuar acciones físicas definidas. Para que las palabras y acciones del actor sean convincentes, deben poder delinear la caracterización interna de su personaje y perseguir los mismos fines deseados por el personaje dado.

Para asimilar este mundo interior, el actor debe definir su actitud hacia y su interacción con el mundo externo, tal como son dadas dentro de los límites de la obra.

División en secciones.

"Encuentre la tarea principal... La acción prevaleciente. Dividiendo el papel en secciones, estableciendo la tarea básica de cada una de ellas y descartando todo lo que es de importancia secundaria, llegamos a una serie definida de tareas, acciones y deseos. Allí empieza a aparecer la acción principal, central del personaje y el objetivo al que tiende durante toda la obra. Esta es la acción prevaleciente de su papel.

Texto y subtexto.

"Las palabras escritas del papel constituyen el texto. Pero el propósito con el cual son dichas las palabras, su significado interno, lo llamamos "subtexto". El sonido de la frase, la expresión, será real y plausible, si las palabras son dichas con la intención de influenciar a su compañero por medio de su significado (subtexto). Este es también uno de los medios de la interinfluencia escénica.

Diseño del papel (interno y externo)

"Al definir los elementos principales de la tarea escénica, señalamos que el tercer elemento, el ajuste (naturaleza y forma de acción), aparece como resultado de los dos primeros elementos, la acción (qué hago) y el propósito que hay tras ella (por qué lo hago). Al afectar la acción, es necesario concentrarse en el "por qué estoy haciéndolo"... la forma correspondiente, el carácter de la acción (ajuste) se seguirá después por sí mismo.

"Es tarea del director y del mismo actor, guiado por su sentido de la verdad, el captar la expresión más correcta, asegurarse de ella y recordarla. En realidad, no es tanto la expresión dada la que debe recordarse, como el sentimiento interno que evocó la acción.

Caracteres.

"Estudie el material del papel, analice lo que hace el personaje en la obra, los objetivos y deseos que impulsan sus acciones. La acción prevaleciente pasa como un hilo rojo a través de la secuencia de las tareas escénicas, determinada por usted en las diferentes secciones del papel, la acción principal y el fin principal al cual es dirigida. Esta acción prevaleciente determina los rasgos principales del personaje.

"Busque expresar sus actitud ante el mundo. Mire el mundo a través de los ojos de su personaje".

En la próxima CH. D. N° 28 -T.I., iniciamos la transcripción de los fragmentos escogidos del trabajo de I. SUDAKOV, discípulo de STANISLAVSKI.

Tema: Ahora es I. Sudakov que claramente establece que según su opinión "la esencia del trabajo del actor y el teatro mismo son las acciones físicas del actor".

En esta CH. D. N° 28 - T.I., damos comienzo a la reproducción de los párrafos seleccionados del trabajo de I. SUDAKOV, titulado "*El proceso creativo*", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

"A la luz de la experiencia acumulada, se hace claro que el proceso creativo tiene resortes principales, conscientes, definidos.

"¿Cuál es la esencia del trabajo del actor y del teatro mismo, en cuanto a que aquél constituye la parte esencial de éste? La base de todo es la acción. El actor, primero que nada debe actuar. Pero las acciones del actor son muy complejas.

"Tan pronto como el actor sube al escenario para interpretar un papel lleno de sentimientos íntimos, se apodera de ellos, tratando de expresarlos y así se condena él mismo a clisés, que distorsionan inevitablemente la naturaleza de su actuación. Los sentimientos nunca deben ser forzados. Uno debe preguntarse: "¿Qué haría uno, que acción simple efectuaría si se encontrara desesperado; si por ejemplo, fuera rechazado por la muchacha a quien ama, o si tuviera que desocupar un departamento por no haber pagado la renta?". En dicho caso, empezaría a hacer algo o, cuando menos, a pensar en algún plan de acción. Esta observación es de la mayor importancia, porque las acciones y los pensamientos están sujetos a nuestra voluntad. "Pero, ¿qué podría pensar yo? Hágase esta pregunta y verá cuán inadecuada es en el momento en que se le está ordenando a uno que desaloje el departamento. Trate de actuar, de enfrentarse a los obstáculos y superarlos, y llegará a sentir lo que sentiría en el caso propuesto.

"Si analiza la vida humana, verá que pueden resolverse en una serie de acciones que son simples, y pueden ejecutarse fácilmente. Una acción elemental es notable por el mismo hecho de que es conveniente y no despierta dudas, respecto a la manera de su ejecución. Es acción refleja..., uno la ejecuta nada más bajo el impulso de momento. Esto es lo que sucede en la vida. Pero tan pronto como ustedes piden a alguien que ejecute el mismo acto en el escenario, empieza a recibir un número de sorpresas y comienza a acumularse una serie de incomprendimientos. Simplemente por que cualquiera puede perderse al enfrentarse a un público.

Uno que aparece ante un grupo de personas, es posible que pierda posesión de sí mismo y una vez que sucede esto, se hace irresponsable.

Atención y objeto. "¿Cómo puede asegurarse la posesión de sí mismo? Todo acto elemental demanda para la emergencia de su presencia, dos elementos: la atención y un objeto. La acción escénica exige la más profunda concentración de la atención.

"La habilidad para dominar por completo la atención propia, sin importar las circunstancias y de adherirse siempre al objeto necesario, es una regla fundamental para el actor.

"Ejercitar la atención es ejercitar la voluntad. El sentimiento orgánico íntimo del objeto, la mayor concentración sobre él... Esto es lo que necesita el actor.

Entonces, la atención y el objeto son los elementos y condiciones para el desarrollo de la acción elemental

El sentimiento de verdad. "Para la escena dividimos el comportamiento del hombre en varias acciones separadas simples, físicas. Pero paralelo a ellas, hay otro proceso que diferencia la vida sobre el escenario de la vida ordinaria del hombre. Cuando efectuamos actos ordinarios en la vida diaria, no pensamos cómo hacerlo. Pero en escena, está sucediendo cierta modificación que requiere atención especial, en virtud de que allí emerge el nuevo elemento de la creatividad del actor. Este es el sentido de la verdad o control. Siempre que hago algo en escena, tomo conocimiento, sin poderlo evitar, de un sexto sentido... tengo que ver que ejecute mi tarea correctamente. No puedo librarme de esa sensación de vigilarme yo mismo, lo que me permite ver si actúo en forma correcta.

Un actor que pierde su sentido de la verdad, es como un ciego. En escena debe estar siempre presente.

"Aprender a ejecutar acciones simples sobre el escenario expeditamente, significa trabajar en armonía con el aparato histriónico propio; significa descubrir el terreno propio y plantarse con firmeza en él. En esto reside la garantía de un comportamiento veraz sobre el escenario. Esta situación ideal se la obtiene fortaleciendo nuestro sentido de la verdad, afinando la facultad del control interno y con ayuda de ejercicios contruidos sobre el sentido de memoria. En los hábitos que tenemos que adquirir está incrustado el sentido de verdad, y gracias a él podemos salvaguardar la célula principal... la acción simple.

"Acercándonos a lo que llamamos carácter o los rasgos internos distintivos del personaje que creamos, digamos que una línea de conducta emana de la forma de sentir, pensar y actuar de una persona dada.

"Analizar un papel, revelar una acción tras otra, es empeñarse por descubrir una acción que está contenida en cada pequeña sección del papel, desde el punto de vista del mismo personaje.

"La elección de una acción simple concreta, es dictada por la percepción que tiene uno del personaje. Recíprocamente, una serie lógica de acciones simples nos da la expresión de la conducta, del comportamiento típico del personaje, que llamaremos "la línea típica interna del personaje".

"Así, lo primordial es que el actor, a partir de su propio yo y no del de otra persona debe proyectarse por completo en la ejecución de acciones sencillas establecidas por el análisis del papel, y su división en secciones conteniendo acciones, porque una cosa es segura... el actor ejecuta acciones.

La técnica externa de actuación.

"Primero viene la libertad muscular. Libertad de movimientos musculares.

Reconocemos que tenemos cierta clase de tensión muscular siempre con nosotros, independientemente que estemos en escena o en el auditorio. Siempre hay cierta

tensión, que mantiene los músculos en una posición tal, de modo que puedan efectuar trabajo expedito y necesario. Por tanto siempre debe hacer cierta tensión expedita.

La naturaleza de una tensión física excesiva está en la excitabilidad no funcional incrementada de los centros nerviosos, que emiten acciones musculares innecesarias.

"Hemos visto que la actividad humana puede resolverse en una serie de acciones simples. Cuando un actor sabe qué acción debe efectuar en ciertos momentos, la ejecuta en manera expedita y sin obstáculos. Con una práctica determinada, puede hacerlo fácilmente, con un gasto mínimo de energía y una sensación característica de facilidad y libertad físicas.

"La tensión muscular está extendida entre los actores. Lo que la gente llama una emoción histriónica, con frecuencia no es más que tensión muscular, que el mismo actor confunde con pasión. Está agitado, porque comprende que allí, en ese momento particular del papel, debe ser ejecutada una acción apasionada, pero al mismo tiempo simple. No sabe la naturaleza de la acción, así que la substituye por una agitación histriónica general, que se manifiesta en gestos, en el físico y en la voz...

Trabajo del cuerpo y la expresión oral.

"La ejecución de la acción más simple, está ligada con una ligereza física, con auténtica libertad muscular. El actor se regocija. Ya no hay rastros del peso, la incomodidad y la fatiga sudorosa que soportaba cuando sentía que debía hacerse "algo", pero no sabía concretamente cuál era esa tarea.

"El curso de la lucha con la tensión necesita proceder con dos métodos: El primero, el más sencillo, consiste en dar al actor una tarea física bien comprendida, que sea ejecutado en acciones físicas. El otro método de lucha contra la tensión es el de ejercicios frecuentes, dirigidos hacia la descontracción de los músculos.

"Pero el remedio más seguro es una tarea física definida, simple y el centramiento de la atención (concentración) del actor en la ejecución de su labor. Si está ocupado en una tarea definida, sencilla, a la que está acostumbrado en su vida cotidiana, se encontrará libre de cualquier tensión y hará su tarea con una inversión mínima de energía.

"El cultivo de la libertad muscular y la lucha contra la tensión muscular son muy importantes. Stanislavski, y todos los grandes maestros, siempre señalaban que la libertad muscular es la primera condición de una labor creativa. Ningún trabajo creativo es posible, cuando hay tensión muscular o "contracción".

"Hasta el color, el sonido adecuado, la entonación apropiada, los intervalos precisos en preguntas, afirmaciones y exclamaciones, todos tienen una influencia directa en la naturaleza correcta y orgánica de la ejecución de una simple acción física. Lo contrario es cierto también: una entonación inexacta conduce a una tensión muscular y a la perturbación del estado creativo interno".

Continuamos con los fragmentos del artículo de Michael CHEJOV, '*Método de Actuación de Stanislavski*', incluido en el "Manual de Actuación" de Toby COLE.

"El trabajo del sistema puede ser dividido en dos partes: el trabajo de uno sobre

uno mismo, un entrenamiento general que debe ser efectuado de manera constante, y el trabajo en papeles específicos. La primera parte tiene por objeto dar al actor elasticidad, dominio completo de sus emociones y control de su cuerpo.

"La segunda mitad del problema del actor, es su trabajo en partes específicas, roles. Aprende a analizar el material, decide su valor para él y el significado que desea mostrar. El proceso de construir una actuación es, para el actor, fundirse con el personaje de la obra.

"La actitud fresca y el entusiasmo que acompaña a la primera lectura de su libreto son útiles y deben ser prolongados. En este período de reacción espontánea hacia el material, es muy probable que surjan sugerencias creativas para la producción.

Después el papel puede dividirse en secciones (llamadas también golpes o pulsaciones).

"Al seleccionar las acciones para producir los efectos deseados, debe tenerse en cuenta la personalidad del actor, lo mismo que el libreto, pues la misma acción no producirá resultados idénticos en todos los actores.

"Es sólo por medio del cuerpo como todos los sentimientos y pensamientos del personaje pueden ser transmitidos al público. El cuerpo y la voz deben ser elásticos y obedientes a la voluntad, para poder reflejar completa y naturalmente cada experiencia del actor.

Imaginación. "Toda obra de arte es, hasta cierto punto, trabajo de la imaginación. Representar la vida sin ningún elemento de fantasía, es hacer una copia fotográfica, no crear. Mientras más fotográfica es una obra de arte, menores son su valor y su poder para influenciar a otra persona y con menor fuerza es comunicada la idea creativa. Por lo tanto, siendo la imaginación uno de los elementos necesarios y más importantes del trabajo creativo, el artista tiene que esforzarse por desarrollarla, igual que lo hace para desarrollar la concentración.

"La imaginación consiste en asociar objetos conocidos, uniéndolos, separándolos, recombinándolos. Y mientras más atrevida sea la imaginación artística, mayor será el poder de la obra".

Concluimos esta CH.D., iniciando la transcripción de los párrafos del artículo del Diario de E. VAJTHANGOV, de su artículo "*Preparación para el papel*", tomado del libro "Manual de Actuación" de Toby COLE, Editorial Diana, México, 1961.

"El método de Stanislavski tiene por objeto desarrollar en el estudiante las habilidades y cualidades que le proporcionan la oportunidad de liberar su individualidad creativa... una individualidad aprisionada por los prejuicios y los modelos estereotipados. La liberación y el descubrimiento de la individualidad; este debe ser el objetivo principal de la escuela teatral. La que debe abrir el camino a las potencialidades creativas del estudiante..., pero él requiere moverse y avanzar por sí mismo a lo largo de este camino; no puede ser enseñado. La escuela debe remover todos los escombros convencionales que impiden la manifestación espontánea de las potencialidades profundas ocultas del estudiante.

"Es importante enseñar a alguien a crear, porque el proceso creativo es

subconsciente, en tanto que toda la enseñanza es una forma de actividad consciente, que sólo puede preparar al actor para el trabajo creativo.

La conciencia nunca crea lo que hace el subconsciente, pues éste tiene una facultad independiente para reunir material sin el conocimiento de la conciencia.

"En este sentido, cada ensayo de una obra es más efectivo cuando sirve para evocar material para el ensayo siguiente. El trabajo creativo de remodelar el material nuevo percibido, tiene lugar en los intervalos entre ensayos. Nada puede ser creado de la nada. Por eso, un papel no puede ser representado nada más que por inspiración. La inspiración es el momento en que el subconsciente, sin participación de la conciencia, da forma a todas las impresiones, experiencias y trabajos que la preceden. Lo que sea creado subconscientemente, es acompañado por una descarga de energía que tiene una cualidad contagiosa.

La escuela de experiencia íntima.

"Stanislavski sostenía ante los estudiantes que no traten de experimentar, no hagan los sentimientos a la medida, —les decía— olvídenlos por completo. En la vida, nuestros sentimientos llegan a nosotros por sí mismos, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad da nacimiento a la acción dirigida a la satisfacción del deseo. Si logramos satisfacerlo, un sentimiento positivo nace en forma espontánea. Si se interpone un obstáculo par satisfacerlo, surge un sentimiento negativo..."sufrimiento". Una acción dirigida hacia la satisfacción de la voluntad, es acompañada siempre por una serie de sentimientos espontáneos, la gratificación de los cuales es la anticipación de la satisfacción subsecuente, o el temor al fracaso.

"Así, todo sentimiento es una voluntad gratificada o no satisfecha. Al principio nace el deseo que se convierte en voluntad y luego empieza a actuar conscientemente hacia su gratificación. Sólo entonces, en modo por completo espontáneo y algunas veces contra nuestra voluntad, viene el sentimiento. Entonces, el sentimiento es un producto de la voluntad y de las acciones conscientes (y algunas veces subconscientes) dirigidas a su satisfacción".

En la próxima CH. D. N° 29 - T.I., concluiremos con el trabajo de VAJTANGOV.

Tema: Según E. Vajtango, "enseñaba Stanislavski que el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir".

Esta CH. D. N° 29 - T.I., concluye el trabajo del Diario de E. VAJTANGOV, "*Preparación para el papel*", incluido en el libro de Toby COLE.

"Por lo tanto, enseñaba Stanislavski, el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir. La imaginación, lo mismo que los medios de su expresión, está siendo generada subconscientemente, espontáneamente, en el proceso de ejecutar acciones dirigidas hacia la gratificación de un deseo. Por lo tanto, el actor sube al escenario no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar. "No esperes emociones..., actúa inmediatamente", decía Stanislavski. Un actor no debe estar nada más en escena, sino actuar, Cada acción difiere del sentimiento por la presencia del elemento de la voluntad. Persuadir, consolar, preguntar, reprochar, perdonar, esperar, perseguir... éstos son verbos que expresan acción de la voluntad. Estos verbos denotan la tarea que coloca al actor ante sí cuando está trabajando en relación con un personaje, mientras que los verbos irritarse, compadecer, llorar, reír, impacientarse, odiar, amar, expresan sentimientos y por lo tanto, no pueden y no deben figurar como una tarea en el análisis de su papel. Los sentimientos denotados por estos verbos deben nacer espontánea y subconscientemente, como resultado de las acciones ejecutadas por la primera serie de verbos.

"El deseo es el motivo para la acción. Por lo tanto, la cosa fundamental que debe aprender un actor es desear, querer a voluntad, desear cualquier cosa que es dada al personaje.

"En la vida real, un hombre que llora, trata de contener su llanto... pero el actor jornalero de la actuación hace lo contrario. Habiendo leído la acotación del autor (llora) trata con toda su fuerza de extraer lágrimas y como no surge nada de esto, se ve obligado a aferrarse al llanto teatral estereotipado, clisé. Lo mismo sucede con la risa.

"Podemos decir que Stanislavski no inventó nada. El nos enseña a seguir el camino que nos señala la misma naturaleza".

Desde la esencia.

"El sentimiento del actor no debe ser hecho por anticipado en algún lugar de su alma. Debe surgir espontáneamente en el escenario, dependiendo de las situaciones en las que se halla el actor, como persona actuante en el drama. Esto es lo que se quiere decir con agitación desde la esencia.

"El actor debe trabajar durante los ensayos sobre todo lo que lo rodea en el drama, necesita hacer que esto se convierta en su atmósfera, para que los problemas de su papel se conviertan en sus propios problemas, es decir, la actuación del personaje debe convertirse en la necesidad natural del actor; entonces su temperamento hablará desde la esencia. Este temperamento surgido de la esencia es mas valioso porque es

convinciente por sí mismo.

El actor debe llegar a comprender la necesidad de las acciones indicadas por el autor..., éstas necesitan hacerse orgánicas. Necesita comprender lo inevitable de dichas acciones y no de ningunas otras.

"Cualquier cosa que digo o hago como actor en un escenario, debe ser necesario para mí en una forma orgánica... para mí y no para otro (no para el personaje imaginado)..., debe ser necesario para mis nervios, mi sangre.

"Para que surja tal agitación desde la esencia, es necesario vivir en escena el propio temperamento y no el supuesto temperamento del personaje. Usted debe proceder desde usted mismo y no de una imagen concebida; requiere ponerse en la posición de la situación del personaje. Necesita estar serio y no fingir seriedad. Debe llegar a creer que cualquier cosa que surja dentro de usted bajo las circunstancias dadas por el autor al personaje, son de usted y no del personaje, que ellas harán que uno mismo se recree, es decir, harán de usted el personaje.

"Crear y no ser uno mismo, es imposible. Es esencial no distorsionarse uno mismo en escena, puesto que el actor retiene su propia personalidad en el escenario. Uno debe remover todo lo superfluo para el personaje y no añadirle lo que no posee uno. Usted no puede buscar al personaje en algún lugar afuera de usted mismo y entonces ponérselo... debe crearlo del material que posee uno mismo.

Fe escénica.

"La habilidad del actor para mostrar hacia las circunstancias sugeridas en una obra, una actitud tan seria como si existieran realmente, es llamada por Stanislavski, fe escénica.

"La fe escénica predica la veracidad de la pasión, realizada no sólo por el dramaturgo a través de la verosimilitud de las situaciones y la verdad del diálogo, sino establecida también por el actor por medio de la credibilidad de su comportamiento en escena.

"Si no hay voluntad de creer, entonces el actor se convierte en un simple jornalero. El actor debe tomar como verdad cualquier cosa que pueda crear con su propia fantasía. La fe del actor es una cualidad que transporta al público. Así, en los mismos cimientos del teatro, reside la fe escénica del actor y su habilidad para transformar una ficción teatral en una verdad nueva para él y para el público. Mientras más haya de esta ficción en escena, más amplias y ricas serán las potencialidades creativas del actor. Y viceversa: mientras menos haya, más verdad naturalista habrá..., más reducidos son los confines de las potencialidades creativas del actor.

"Artisticalidad".

"La creatividad verdadera únicamente puede ser realizada cuando está presente un impulso interno de trabajar, Todo lo creado en el arte es de valor en tanto a como es producida por una necesidad, interior, por la voluntad sincera de crear. Esta disposición constante hacia el trabajo creativo, esta voluntad de trabajar, la llamaba Stanislavski "artisticalidad". Para desarrollar esta habilidad dentro de sí mismo, el actor debe aprender a buscar algo nuevo en todos y cada uno de los ensayos y no

reiterar lo que fue descubierto en los anteriores. La base del material adquirido en los ensayos previos vendrá a la vida por sí misma.

"Un actor nunca debe decirle a otro lo que va a hacer en el escenario. En escena, todo necesita ser inesperado. Uno deberá reaccionar a ello espontáneamente. Se requiere más confianza en el propio subconsciente".

Continuamos la Charla de hoy con una referencia al trabajo de C. S. Stanislavski, "*Del plan de producción de Otelo*", contenido en el "Manual de Actuación" de Toby COLE.

Así se titula ese capítulo con una introducción de T. C., seguramente Toby COLE, la compiladora del libro del que estamos citando. Felizmente obra desde hace tiempo a nuestra disposición, editado por Du Seuil de Paris, el año 1948, OTHELLO. Puesta en escena y comentarios de Constantin Stanislavski". Y la lectura de la introducción y el resumen del comentario de Stanislavski, hecho por Toby COLE, sorprendentemente, no dice ni una sola vez y ni una sola palabra del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, siendo que éstas están explicadas, comentadas por su autor en el libro francés muchas veces, escritas todas en el período ¡1929 -1930!, desde Niza. ¿Olvido de la autora? ¿Inercia contra la real novedad que fue la innovación valiente y honesta del maestro Stanislavski?.

Continuamos con los párrafos extractados del artículo de V. O. TOPORKOV, titulado "*Stanislavski dirige Almas muertas*", de GOGOL, tomado del libro de Toby COLE, "Manual de Actuación".

"En 1932, el teatro de Arte de Moscú decidió escenificar Almas Muertas. La dramatización del poema fue confiada al talentoso escritor M.A. BULGAKOV (el autor de "Margarita y el Maestro"). Fuí designado para protagonizarla, en el papel de Chichikov.

"El trabajo preliminar de la producción fue conducido por el director de escena V. G. SAKHNOVSKY y como resultaron las cosas, llevó la obra casi hasta su terminación, hasta el ensayo general, creando así la primera versión de la producción. El ensayo general dejó insatisfecho a Stanislavski con nuestra atención, por lo cual se consagró lleno de celo a revisar por completo la nueva versión.

"La dirección de Constantin Sergueyevich de todos los actores en las escenas de Almas Muertas, escribió Sakhnovsky el 15 de octubre de 1932, "constituirá uno de los capítulos notables en la historia del Teatro de Arte de Moscú. Algunos de los ensayos fueron registrados completos, otros sólo en parte. Todos los actores recordarán esos ensayos, no nada más como instancias de maravillosa dirección de actores en una pieza de Gogol, por un maestro brillante, sino también como ejemplo de instrucción en nuevos métodos de trabajar en un papel, en general. En algunos de los ensayos, los actores aplaudían entusiastamente a Stanislavski, cuando él hacía salir a la luz facetas nuevas por completo de viejas cosas familiares.

"No describiré el ensayo general de la primera versión, ya citado, excepto para decir que redujo a Stanislavski a un estado de consternación. Dijo al director escénico que no había podido comprender nada; o bien todo el trabajo tenía que ser iniciado otra vez, o la obra tendría que ser abandonada por completo.

"Como todavía recuerdo los menores detalles del trabajo de Stanislavski en *Almas Muertas* y todas las instrucciones que nos dió en el curso de nuestros ensayos, me aventuro a creer que puedo delinear con exactitud el método que utilizó para salvar la obra⁽¹⁾.

"Todas tus coyunturas están dislocadas – me dijo Stanislavski en nuestra primera discusión después del ensayo general—. No tienes un sólo órgano sano. Primero tienes que ser curado y tener bien colocadas las coyunturas; debes aprender de nuevo cómo caminar, no a actuar, sino nada más a caminar.

"En los primeros ensayos Stanislavski trabajó sólo conmigo, para "colocar en su sitio mis coyunturas dislocadas". Me instruyó muy atento y cuidadosamente, tratándome como un médico trata a su paciente y como ahora lo comprendo, el propósito principal de nuestros estudios era organizar y moldear las líneas orgánicas de la conducta física de Chichikov; en otras palabras, la aplicación práctica de su método de dominar la imagen escénica en toda su integridad, o lo que después llegó a ser llamado el "Método de las Acciones Físicas".

"Esto ocurrió en Moscú, año 1932...

"Fue como si Stanislavski nos hubiera hecho bajar de las nubes. Las preguntas que hacía eran asombrosamente simples, lúcidas y concretas. Hasta me sentí un poco contrariado y confundido..., era todo tan sencillo y ordinario en grado extremado y estaba tan lejos de los objetivos que presentaban nuestras fantasías. Además, mis esfuerzos previos habían confundido tanto mi mente, que algunas veces era difícil hacerla contestar las preguntas más sencillas.

"– Tienes que saber exacta y correctamente, con todo detalle posible, el objetivo final de todas las acciones ... – nos decía.

"Stanislavski dio por terminado el ensayo.

– Bueno, está muy bien... ¿Ven con cuanto cuidado tienen que sentir el papel, hilar la frágil tela de araña del material orgánico, viviente, del comportamiento del personaje?, ¿cuán cuidadosamente tienen que tejérla, para que no se rompa? Hilen con paciencia estos leves hilos en la tela del elevado arte orgánico; con el tiempo, cobrará fuerza y entonces ya no tendrían que preocuparse por él. Sigán trabando, no forcen el paso, empiecen en forma cuidadosa desde las acciones físicas más simples, orgánicas, con vida. No piensen en la imagen por el momento. La imagen se desarrollará sola, como resultado de vuestras acciones correctas. Ya han visto un ejemplo de cómo pueden pavimentar su camino de manera cuidadosa, procediendo de una pequeña verdad a la otra, cómo pueden contenerse, dar rienda a sus facultades imaginativas y lograr una acción escénica viva, expresiva. Sigán trabajando de acuerdo con estas líneas".

"Dirigiéndose a los actores antes de la presentación de *Almas Muertas*, Stanislavski:

"-Estoy poniendo la obra, a pesar que todavía no está lista por completo..."

⁽¹⁾ Lo veremos mejor cuando extractemos del libro STANISLAVSKI DIRIGE, del que es autor V. O. TOPORKOV.

"Y a mí me dijo en privado: Apenas te has recuperado de tu enfermedad; has aprendido a caminar y a actuar un poco. Fortalece esta línea de acción viva, pero todavía débil. Dentro de cinco o diez años, presentarás una verdadera imagen de Chichikov y en veinte años más tarde, apreciarás a Gogol apropiadamente".

"Como predijo Stanislavski, la producción de Almas Muertas, cuyos renuevos de arte genuino, profundo, fueron cuidados tiernamente por este gran maestro, seguirían desarrollándose. Ha sido presentada por veinte años en nuestro escenario, con éxito invariable".

La próxima CH. D. N° 30 - TI, la iniciaremos con un artículo de B. E. ZAKHAVA, titulado "*Principios de dirección*", tomado del "Manual de Actuación" de Toby COLE.

Tema: Nos toca oír a B. E. Zakhava que cuando se refiere al papel creativo del actor nos dice: "El actor no debe preocuparse por la emoción. Ella surgirá por sí misma. Un actor se pone en el escenario para hacer".

La CH. D. N° 30 - TI, comienza con los párrafos del trabajo de B. E. ZAKHAVA, titulado "*Principios de dirección*", tomado del libro de Toby COLE.

"El teatro no nació de la dramaturgia, sino ésta fue un producto del teatro. El teatro surgió de los festivales del pueblo. Sus celebraciones y ceremonias sociales y religiosas. En cierta etapa de su desarrollo, apareció una división de labores; surgieron las funciones del autor y cayeron en manos de especialistas. Estos primeros autores no fueron literatos, eran trabajadores teatrales activos y una producción tenía para ellos un sentido teatral, no literario.

"Los primeros actores fueron hijos del tablado, los actuales no lo son, se lamentaba Gordon CRAIG.

"El actor no sólo es el elemento básico en escena; es también la figura central en el arte teatral. Es sólo él quien entra al escenario para establecer esa comunicación vital entre el público y los artistas. Ellos nada más pueden hablar por medio de él.

"Las contribuciones que intervienen para formar el arte del teatro, sólo son esenciales en el grado en que proporcionen material para la actividad creativa del actor.

"El material para el poder creador del director, es la creatividad del actor. No únicamente el cuerpo, sino los sueños y pensamientos íntimos del actor, sus concepciones artísticas y sus principios, sus sensaciones y sentimientos, su imaginación, sus experiencias, su educación, sus gustos, su temperamento, su sentido del humor, todo esto es material para el director.

"No hay un arte en que el artista haga una creación de la nada. Todo artista utiliza esa herencia cultural que se ha acumulado en su campo particular. Debe aprovechar inevitablemente esta acumulación en su arte. Más que esto, sabemos que en la historia del arte, grandes artistas han creado sus mejores obras maestras utilizando el trabajo de sus predecesores.

El papel creativo del actor.

"El primer problema del director con el actor, involucra la exploración completa de los recursos creativos de éste. La canalización correcta de la energía del actor, determinará todo el curso de la producción. Es misión del director el ver que sus sugerencias estén al alcance de la comprensión del actor. Debe pedírsele a éste que nunca dé nada por sentado. El mantendrá una completa flexibilidad creativa durante el curso de su trabajo. El director no sólo debe evitar el manejo mecánico del actor; necesita esforzarse todo el tiempo para preservar la libertad creativa de éste y ver que nada la perturbe, durante el curso de la producción.

"El estado creativo del actor existe cuando su respuesta a un estímulo esperado es tan espontánea y genuina como su respuesta a un estímulo inesperado.

"El actor debe responder a todo estímulo que reciba en el escenario en tal forma que lo que haga sea fresco y sin ningún esfuerzo. Al mismo tiempo, esta reacción debe coincidir con un plan conscientemente establecido (ya sea del director o del actor).

La experiencia del director.

"La demanda arbitraria al actor de resultados inmediatos desde el mismo principio del trabajo en una producción, es la más dañosa de todas las modalidades del director.

"El sentimiento y la forma genuina en que es expresado son el producto de una prolongada sucesión de procesos.

"Toda emoción junto con las formas genuinas que asume, es el resultado del conflicto individual con su medio. Cada deseo humano conduce a un intento para satisfacerlo. Si el individuo satisface el deseo se producirá una sensación placentera. Por otra parte, si hay obstáculos para la gratificación de este deseo surgirá el sufrimiento.

"Cada sensación depende de la satisfacción o falta de ella, de un deseo individual. Primero, tenemos la voluntad o deseo; después, la actividad del individuo se dirige a su satisfacción. Las emociones surgen en el curso de este proceso, como resultado de las circunstancias y a menudo, a pesar del individuo.

"El actor debe consolidar lo que él (como personaje de la obra) desea y luego lo que se va a hacer al respecto. Sus sentimientos y los métodos de su expresión, son concebidos involuntariamente, en el curso de su intento de satisfacer uno u otro de sus deseos específicos.

"No se pueden actuar las emociones", dice —y repite, hasta el fin de sus días, Stanislavski—. "El actor no debe preocuparse por la emoción. Esta surgirá por sí misma". Un actor no se pone sobre el escenario para sentir, sino para hacer. Sólo entonces puede cobrar vida y sentir.

"No esperes las emociones, empieza a funcionar de inmediato", dice otra vez Stanislavski. "El actor no es un ornamento, es un ser funcional".

"El director debe procurar del actor la ejecución de acciones físicas específicas. Sugerirá lo que debe hacer; pero no cómo sentir.

"El hacer difiere del sentir principalmente en el elemento de voluntad que está presente en ello. El actor puede proponerse ejecutar dichas acciones en cualquier momento dado, siempre y cuando comprenda los motivos que están tras ellas.

"Vemos los problemas de escenificación a la luz de tres factores:

1º Actividad (que hago); 2º Deseo (qué deseo, o por qué); 3º La solución (cómo lo hago).

"Los dos primeros se aclaran bastante al principio, después de la discusión del papel. El tercero (la solución), como la emoción es el producto de la reciprocidad y la interacción entre los miembros del grupo teatral.

"El director siempre tiene dos preguntas importantes al actor: ¿Qué está haciendo el personaje en la situación presente? ¿Por qué está haciéndolo?.

"Ante los intentos del actor de actuar emociones, la primera sospecha que tenga el director de ese intento por parte del actor, debe ser un aviso para que lo detenga inmediatamente. La mejor forma es asignarle una tarea física específica para hacerla".

Continuamos con fragmentos del libro de GORCHAKOV, titulado "*Lecciones del Regisseur. VAJTANGOV*", publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1962.

"Los sujetos de la escena son sujetos tomados de la vida.

"Encarnar en escena a sujetos tomados de la vida, reconstruir de manera clara y expresiva los caracteres humanos, es la misión del actor. Misión llena de alegría, pero a veces, infinitamente dolorosa. Vajtangov: "A esa gran tarea los invito..."

"Sus sueños iban aún más lejos, sus planes eran grandiosos y estaban presididos por un profundo pensamiento filosófico encarnado en formas teatrales, expresivas en el más alto grado.

"Vajtangov afirmaba el derecho que tiene el director de escena y el actor a recurrir a las imágenes más audaces. Buscaba un teatro romántico, lleno de poesía; un teatro de pasiones fuertes y de conflictos netamente definidos.

"Estimaba que su misión principal era aportar al teatro un arte grande y fuerte que reflejara con la mayor plenitud posible la vida contemporánea.

"Siendo Vajtangov, sin lugar a dudas, un maestro de talento ya maduro, buscó siempre una solución original para la realización escénica de las obras, una solución propia, que a él solo pertenecía.

"Trabajando con los actores en la creación de sus personajes trataba de mostrar caracteres reales y acontecimientos verídicos, aún en situaciones que parecían inverosímiles. Ese era su procedimiento de dirección escénica. Durante los ensayos creaba a menudo las situaciones más increíbles a primera instancia, para justificar el juego de los artistas.

"Ayudaba al actor a encontrar la verdad, en aquello que parecía algunas veces, imposible de motivar.

"Vajtangov conocía a la perfección la naturaleza del actor y sabía sugerir la acción, la adaptación, la puesta en escena o el matiz emocional que ayudarían al intérprete a resolver por el camino más corto el objetivo planteado ante él. Para eso, entraba él mismo en la acción, tomaba parte en el juego del actor.

Estimaba necesario organizar y conducir cada ensayo, como lo exige hoy el grado de preparación del espectáculo.

"No reconocía el análisis de la obra fuera de la acción (en la mesa, como se dice

hoy). La acción se convertía en la base del trabajo del actor y del director de escena, desde el instante mismo en que este último llega al ensayo.

"Consideraba al escenario —lugar de acción del actor— como la mayor realidad y al mismo tiempo, como un lugar totalmente convencional.

"En el escenario el actor se desenvuelve en un ambiente de mentira —nos decía Vajtangov—. Su compañero lo llama su padre, hace pasar por suyas palabras que no le pertenecen, toma paisajes pintados por paisajes auténticos; y los instantes en que el actor hace de su mentira una verdad, son instantes de creación artística".

"La fe del actor en la realidad de lo que no existe se comunica a los espectadores. El espectador vive con el actor mientras el actor continúa creyendo en lo que hace.

"A partir del momento en que el actor deja de estar convencido de que todo lo que sucede alrededor de él es verdadero, el público lo siente y comienza a separarse de él. Se asombrará tal vez de su trabajo, pero ya no creerá que sufre realmente.

"¿Qué quiere decir creer? —decía Vajtangov—. El actor no puede creer que tiene en la mano una caja de bombones, si tiene un cuaderno; pero puede aprender a comportarse con ese cuaderno como lo haría con una caja de bombones. Eso es suficiente para hacer de la verdad escénica su propia verdad".

"El actor sabe que delante de él no está el Rey Lear, sino su compañero. Por consecuencia no puede creer que es Lear, pero puede comportarse con su compañero como lo haría con el Rey.

"Ese cambio voluntario de actitud es lo que llamamos fe. Creer que hay gente sentada en sillas vacías, no quiere decir: ver esa gente. Esto último sería exigir alucinaciones, y no fe de actor. Hay que decir: sepan comportarse con respecto a esas sillas, como se comportarían con respecto a las personas que se sientan en ellas..."

"Si, Vajtangov daba gran importancia a los problemas del oficio. Conocía las leyes de su desarrollo: para cada nuevo trabajo del actor, una nueva materia dramática, un nuevo procedimiento escénico.

"Del director de escena reclamaba una sola cosa: comportarse con cada una de sus nuevas realizaciones como con su primera puesta en escena. Puede comenzarse a realizarla a partir de cualquier momento de la intriga, si se está seguro, después de haber encontrado la solución del punto culminante, de resolver todo lo que converge en ese punto culminante. Organizar todos los ensayos necesarios para los intérpretes, de tal manera, que éstos puedan resolver sus acciones y revelar los caracteres de sus héroes con el mayor relieve.

"No hay que temer introducir elementos nuevos —dice Vajtangov—. Hay que atenerse siempre a las particularidades del género. Tomar como asistente a un escenógrafo que no sea un ilustrador de la obra; que sea un compañero que comparte sus ideas sobre el arte teatral. Hay que respetar al autor, pero no hay que ponerse de rodillas frente a él. No hay que olvidar que el teatro debe enriquecer al dramaturgo mediante el poder del talento de los actores, del director de escena, del escenógrafo y del compositor; que debe hacer su obra sensible y emotiva".

"El teatro debe conmover al público, nos repetía sin cesar Vajtangov, debe conmover porque ante él, en el escenario se desarrolla una vida donde actúan, sufren y se alegran seres humanos".

Concluimos esta charla con los párrafos extractados del libro de Andre VEINSTEIN, "*La puesta en escena*", de la compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962.

De la presencia real del actor.

"Al recurrir al actor, Henry GOUHIER, abandona al autor, al pensamiento y su obra como elementos de referencias, para tomar del dominio de los medios de expresión escénica los elementos de explicación, paso que se apoya, por consiguiente, en la existencia misma de la representación.

"Para sacar conclusiones de la presencia del actor, hay que destacar necesariamente su presencia "real". Es en esta presencia real, en efecto, en la que Gouhier hace residir, en parte esencial, lo que el teatro tiene de específico. Esta cualidad permitiría, según él, distinguir al teatro de las otras artes y hasta de la música, en la que el compositor "es un relator y su intérprete un recitador".

"Pero para que este argumento tenga todo su valor, hay que comprender que esta presencia real existe y obra por sí misma, antes de la metamorfosis cuyo sostén sería aparentemente.

"Esta consideración, que pertenece a Gouhier, contiene una solución a un problema extremadamente delicado, problema que para ser examinado en toda su amplitud y con mayor éxito debería volver a colocarse en el centro mismo del arte del comediante. Pero, sin perdernos en las discusiones que sobre este punto no han cesado de producirse desde la publicación de la Paradoja de Diderot, precisemos que, desde el punto de vista que nos interesa, no es lo que experimenta el actor en el curso de la interpretación lo que vale, sino únicamente lo que experimenta el espectador.

"Así considerado el problema, corresponde preguntarse si la realidad de la persona del actor tiene más importancia que la realidad artística del personaje. Al pronunciarse por la afirmativa, Gouhier se apoya en argumentos serios, a los cuales se pueden agregar otros nuevos. No niega que en la interpretación del actor, la "metamorfosis", es decir, la transposición, es el hecho último, el que confiere a la obra, objeto de esta intervención, su valor de obra de arte. Pero intenta hacer valer, que primordialmente — "Con el actor el misterio del teatro, es el de la presencia real del actor, aún antes del de la metamorfosis"— y al mismo tiempo el actor es un ser humano cuya presencia efectiva, constituye para el espectador, al cual no puede escapar, todo el "misterio del teatro". ("Un hombre está allí. Afirmo que es alto, delgado y morocho; intervengo apenas, para afirmar que está allí; su presencia se afirma en mí. Sólo resta entregarse a su presencia. Tal conocimiento no es una sensación... tampoco un sentimiento... ni una "intuición"... el mejor término (propuesto por Gabriel MARCEL) es "seguridad". La noción inmediata de la presencia es también un don... gracia de la presencia... deseársela al principio de un arte, tal es la esencia del teatro".

La próxima CH. D. N° 31 - T.I., dará comienzo a la transcripción de fragmentos originales de Naftole BUJVALD.

Tema: *Ahora tendremos la palabra de Naftole Bujvald: "El gran director y actor ruso Stanislavski refiere en sus memorias que tanto él como sus actores alcanzaban el ente interior del carácter de un personaje mediante su aspecto externo".*

La CH. D. de hoy N° 31 - T.I., inicia la reproducción de párrafos del libro de Naftole BUJVALD, titulado "*Teatro*", publicado por Ediciones Aporte, Buenos Aires, 1959.

"En la combinación creadora de los elementos componentes, el actor resulta el más importante instrumento de la expresión teatral. Es el mediador directo entre el escenario y la sala espectadora; es el representante de las excitaciones, emociones e ideas humanas que forman la base de la representación.

"Para crear un espectáculo teatral viviente, hemos de saber como ligar sus elementos componentes en una unidad nueva, en un nuevo ser artístico.

Acerca de la literatura dramática.

"Se comprende que no puede haber acción dramática ni conflicto, si el hombre ignora los obstáculos y el anhelo de superarlos.

"Para que el drama exprese el conflicto a través de la acción, ha de existir previamente un objetivo para la acción y una orientación para el conflicto.

"El drama es una forma literaria donde se desarrolla un relato mediante la acción (y no mediante descripción o narración) y donde el relato mismo es la acción con objetivo.

"Ninguna fábula dramática es "natural" simplemente porque el dramaturgo ha organizado, con intención, la cadena de sucesos teniendo para ello un objetivo determinado. La "auténtica vida" puede ser muchas cosas, pero no será dramaturgia.

Por lo mismo el dramaturgo se ve necesitado de dividir el proceso dramático de su obra en tres etapas determinadas: exposición, desarrollo y desenlace.

Acerca del talento del actor

"En un principio fue el actor. Cuando aún no existían ni síntomas de teatro, ya el hombre primitivo expresaba sus dramáticas experiencias vitales mediante gritos y movimientos rítmicos. El cazador relataba a sus congéneres cómo mató a un oso en el bosque. Posiblemente aún no poseía los medios lingüísticos para expresar su relato dramático.

"Posiblemente, en aquella etapa del desarrollo humano, el verbo aun no poseía formas nítidas y tan sólo era un grito "salvaje". Empero, el hombre primitivo se arreglaba como podía. Ante el grupo de cazadores de su tribu, en la caverna o en

torno de la hoguera "representaba" su combate con el oso. "Interpretaba" el acontecimiento dramático tal como ocurrió en la vida real. Mostraba, mediante movimientos, cómo estuvo acechando al oso, cómo lo atacó, cómo el animal se lanzó sobre él y casi lo ahoga, Y cómo finalmente, obtuvo la victoria y venció al oso. Para ello repetía sus propios movimientos así como imitaba los movimientos del oso.

"Sus "espectadores" se hallaban arrebatados por esta "representación". Involuntariamente se colocaban en el pellejo del narrador. Era una representación teatral y el actor venía a ser tanto el autor del "drama vivido", como su ejecutor.

Puede ser que este actor hubo de "representar" su drama más de una vez; anteriormente, ante un grupo reducido de cazadores de la zona, después ante toda la tribu. Su "actuación" hizo más fuerte impresión y no está demás pensar que hubo de repetirla en distintas oportunidades. La primera vez no lo hizo con intención de causar un efecto teatral, sino simplemente como anuncio de un acontecimiento real; más tarde, empero, volvió a narrar el suceso, ya no como anuncio, sino por la impresión dramática que causó en los espectadores.

"De la caza, del conflicto entre el primitivo cazador y su ambiente, nació una representación teatral.

"El cazador representó con tanta frecuencia este episodio hasta que sus movimientos y su vociferaciones adquirieron una forma determinada, un determinado diseño, un tono que podía ser imitado por otros ejecutantes. Quizás se estableció en el transcurso del tiempo un tono determinado, una forma estereotipada de movimientos que adquirieron el carácter de una danza-cacería. De generación en generación fue transmitida esta danza. Se hizo tradición, se erigió en parte del ceremonial colectivo, una danza popular.

"En el decurso de incontables siglos o milenios, el verbo se desarrolló y se clarificó, y junto con el movimiento rítmico fue entretejido con la canción.

"La obra escrita es literatura y no puede ser transformada en espectáculo teatral sin la mediación del actor.

"A menudo, ni el mismo actor puede explicarse cómo "crea un papel", por que el proceso es psicológicamente demasiado complicado para que pueda darse cuenta cabal de ello. A la par de una capacidad congénita se exige también una técnica autodisciplinada un entrenamiento prolongado. La capacidad congénita o el talento del actor, es asunto complejo. Posea o no el actor tal condición en mayor o menor medida, siguen siendo su instrumento principal las condiciones físicas naturales que posee.

"Un hombre de baja estatura, de voz débil no es adecuado para el papel de héroe, puesto que la ilusión que se tiene del héroe no compagina con el aspecto enclenque de un hombre. Las condiciones naturales del actor, son factibles de ser cultivadas. La voz y los movimientos corporales, exigen entrenamiento.

"Es difícil determinar en último análisis dónde termina la técnica y dónde comienza el talento creador. Lo uno o lo otro se hallan entrelazados y no existe una "tierra de nadie" definida entre ambos.

"Hablamos de "intuición" como de la condición inconsciente y ciega del talento para expresarse sin la intervención de la voluntad consciente del artista. La intuición tan solo expresa que mediante un complejo de influencias múltiples se desarrolló en el artista una destreza que se manifiesta con un mínimo de esfuerzo, con la misma participación de su intelecto.

Acerca de la labor del actor

"Nos detendremos especialmente en la labor del intérprete dramático. Su tarea principal es la de crear caracteres, insuflar vida a la figura diseñada por el dramaturgo en el texto.

"En el proceso de crear un papel, el actor tropieza con una serie de problemas. La tarea general de crear el papel se transforma en una serie de tareas aisladas que han de ser resueltas antes de llegar al objetivo final. La primera y más importante tarea es la de comprender y abarcar en lo justo el texto de un papel.

"Comprender una obra no significa tan sólo comprender el significado de las palabras, sino también, y sobretodo, obtener una concepción clara de la idea fundamental del dramaturgo y de la idea central dramática. Tan sólo cuando la marcha general de la línea dramática es clara para el intérprete, el actor ha de ponerse a estudiar el texto de su papel. No siempre resulta fácil comprender las intenciones escondidas del autor en tal o cual frase. En cada papel hay mucho escondido entre líneas. Debajo del texto existe lo que se da en llamar sub-texto. Debajo de cada frase se esconden pensamientos e informaciones calladas. El actor aporta el elemento creativo principalmente mediante la interpretación del sub-texto. El texto escrito comporta solo una parte mínima de todo el papel. El texto es la cáscara de un papel, el sub-texto es su pepita. El texto está escrito por el dramaturgo, en tanto el intérprete mismo ha de crear el subtexto.

"La segunda tarea del intérprete en el proceso creativo de un papel, consiste en modelar la imagen interior del personaje que ha de ser traído a escena.

"El gran director ruso Stanislavski refiere en sus memorias que tanto él como sus actores alcanzaban a veces al ente interior de un carácter mediante su aspecto externo.

"Otros intérpretes, a su vez, piensan y fantasean simultáneamente acerca del aspecto tanto como de las vivencias del personaje que han de crear. Pero de un modo o de otro el actor ha de crear en su fantasía un personaje vivo, intimar con él, establecer con él un vínculo estrecho.

"Ahora veremos uno de los problemas más importantes y más arduos con los cuales el actor ha de luchar en el proceso creativo de un papel: el problema de la autenticidad de las vivencias. Todos están de acuerdo que la tarea del actor consiste en crear la ilusión de un personaje verídico, con vivencias verdaderas, y luego surge la pregunta: ¿Debe el intérprete vivir realmente las emociones que representa en el escenario? ¿No es acaso suficiente con hacer partícipe al espectador de las vivencias y pensamientos de su papel mientras que él se halla ajeno a todo?. Vale decir: ¿no basta que el intérprete fragüe la "simulación" simbólica, apropiada para insinuar ciertos sentimientos y vivencias?.

"Exigimos del actor que no nos proporcione solamente palabras, inflexión de voz,

gesto y visaje; sino que nos haga sentir que también él vive las emociones que quiere transmitirnos. Es evidente por otra parte que el actor no puede vivir verdaderamente todas las emociones, ni tampoco ser sincero en toda su conducta técnica. Sería terrible para el actor (y para el espectador) si tuviera que sufrir de verdad todas sus vivencias escénicas.

"Imagináos que el intérprete de Otelo crea en sí auténticamente el estado emocional del marido celoso que ha decidido asesinar a su esposa. Para la actriz encargada del papel de Desdémona, sería muy peligroso actuar con aquel actor. Para "compenetrarse" completamente del papel y llevarlo a cabo como en la "vida real" hubiese sido necesario, ni más ni menos, que el intérprete asesine a la actriz. O bien imagináos, que una actriz que ha de desmayarse se compenetre a tal punto de su papel, que se desmaye de verdad. ¿Qué sucedería con la representación? ¿Qué sucedería en general con el arte teatral si de verdad no hubiera diferenciación entre las vivencias de la vida real y las vivencias escénicas? Aún cuando los actores tuviesen suficiente autocontrol para no asesinarse unos a otros y para no caer desmayados, cuando tal exige el papel, las vivencias reales en su estado crudo, no depuradas, aparecerían horribles en el escenario.

"Cuando una persona se halla en un estado de fuerte emotividad —ya sea de sentimiento de alegría o de dolor—, pierde por lo común su autodominio y se agita con movimientos, gestos y visajes convulsos y poco simpáticos. En el escenario tales rasgos, en vez de arrebatarnos, esas expresiones externas de emoción repelerían a los espectadores.

"A veces vemos actores quienes pueden encaramarse a un grado de auténtica vivencia de modo que caen realmente en estado de histeria y pierden el autodominio. Tal suerte de actuación nos choca. La desnudez emocional en público prueba chocar no menos que la desnudez corporal.

"Aquí tropezamos con una contradicción —(¿paradoja del comediante?)—. Por una parte decimos que el actor ha de compenetrarse del papel que interpreta, de lo contrario actúa sin veracidad y tan sólo simula. Por otra parte, decimos que el actor no debe vivir las emociones y los conflictos de la persona que representa en el escenario, porque si en verdad viviera todos estos sentimientos, dejaría de ser actor para transformarse en el doble de aquel personaje, y no podría más actuar conscientemente de acuerdo con el papel, de acuerdo con el texto del autor.

"La contradicción aquí resulta clara y ha de ser indefectiblemente allanada; de otro modo no es posible un arte interpretativo auténtico. ¿Cómo es dable allanar tal contradicción?

"No existen métodos ni fórmulas patentadas. Cada intérprete se las arregla a su manera peculiar; empero resulta claro que la emoción del intérprete no puede ni debe ser la misma como si fuera en la vida real la del personaje representado.

"Ciertamente un actor ha de sentir emoción cuando actúa, cuando transmite un carácter, pero ha de ser una emoción teatral. Del sentimiento "fiel" a la vida el actor ha de extraer un sentimiento artístico, y a éste lo ha de adaptar a su consciente tarea escénica. Es verdad que la emoción teatral debe obtenerse de idénticas emociones de la vida real. Estas sirven tanto de modelo como de materia prima. Mas, esta materia prima ha de ser depurada, y el modelo ha de adquirir una forma artística de

expresión.

"El intérprete bebe sus emociones teatrales en sus propias experiencias de la vida: pero no repite su experiencia vital, la poetiza. De la emoción purificáis el oro, por decirlo así, y rechazáis las impurezas. La base, el fundamento, ha de ser la autenticidad de las vivencias; empero la autenticidad estará transmitida al espectador mediante transcripción poética, por decirlo así, y mediante conscientes medios técnicos.

"También el espectador siente la emoción teatral de un modo distinto que en la vida real. Aún cuando el espectador se identifique con la representación teatral y se deje llevar por la ilusión de la realidad, siente, empero, al mismo tiempo la impresión de la representación. Su reacción ante un asesinato cometido en el escenario es del todo distinta de lo que hubiese sido en la vida real.

"El Dr. J. ZHITLOVSKY, en una oportunidad dio una formulación de la emoción teatral". El goce estético que se produce durante una representación teatral proviene de la ilusión obtenida de hallarse, no ante una representación de actores en el escenario, sino ante la vida auténtica de hombres vivientes en el mundo real. Pero la ilusión estética no es sencilla, es un proceso complicado, por lo menos en cuanto a mí se refiere. En el "atillo" reina la ilusión plena, de que no nos hallamos en el teatro, sino ante un acontecimiento de la vida real. Mas, esta ilusión queda a cada instante corregida por la conciencia —no del todo dominada— de que ello no es realidad sino arte. Esta voz acompaña la ilusión en un constante susurro, casi como en un dúo. Es como un constante ir y venir de la lanzadera en un telar: "Es realidad"; "Es ilusión"; "Es realidad"...Tal es, creo, el origen del goce que produce una buena representación".

"Tal es la emoción teatral. El concepto abarca no tan sólo las sensaciones internas de un personaje representado, sino también "la sensación del espectador frente a la expresión artística y del actor frente a su tarea artística de demostrar las vivencias... Un actor no ha de dejarse absorber por la emoción, sino por la tarea de mostrar al personaje en estado de vivencias: no actuar como el hombre, no "histrionizar" la emoción, sino realizarla conscientemente mediante medios artísticos".

En nuestra próxima CH. D. N° 32 - T.I., concluiremos con la transcripción de los fragmentos del libro de BUJVALD.

Tema: Y acerca del problema, en cuanto trabajo interior, de hasta donde el actor ha de controlar sus emociones, Bujvald reproduce de Tomaso Salvini: "También digo que el actor debe poseer la capacidad de mantenerse tranquilo e insensible, pero sólo "hasta un grado determinado".

En esta CH. D. N° 32 - T.I., concluye la transcripción de los párrafos del libro "*Teatro*", de BUJVALD.

Acerca de la "interpretación mental" y de la "interpretación emocional"

"En la profusa literatura sobre interpretación teatral, tropezamos con dos puntos de vista extremos en lo referente a sentimiento y control consciente: 1° que el actor debe a toda costa vivir su papel durante la actuación; 2° que de ningún modo debe vivir su papel.

"Los partidarios del sentimiento como los partidarios del control frío, llegan a la conclusión que un actor tanto ha de sentir su papel como actuar con cálculo y en "frío".

"Dos ejemplos para ilustrar el interés que despierta tal problema entre los profesionales del teatro.

"En un artículo polémico —donde discute con el famoso actor francés COQUELIN— el famoso intérprete trágico italiano TOMAS SALVINI (muerto en 1916) escribe:

"Creo que todo gran actor debe ser —y es— arrebatado por la emoción que representa. No tan sólo ha de experimentar emoción una o dos veces, o cuando estudia su papel, sino que ha de sentirla en mayor o menor grado, no importa cuando represente el papel, ya sea por primera, o por milésima vez; tan sólo de este modo conmoverá el corazón de sus espectadores".

"El señor Coquelin sostiene lo contrario que un actor ha de permanecer completamente calmo y bajo control, por más tormentosas que sean las pasiones que interprete; que tan sólo ha de simular -por decirlo así- que experimenta la emoción de cuya veracidad trata de persuadir al público, y que debe actuar totalmente con su mente y no con su corazón".

No obstante, más adelante Salvini declara:

"También digo que el actor debe poseer la capacidad de mantenerse tranquilo e insensible, pero sólo hasta un "grado determinado".

"Propiamente dicho todo el problema se reduce a este "grado determinado". A decir verdad, cada intérprete trata naturalmente de elevar su manera individual a la categoría de norma.

"El escritor inglés Georges Henry LEWIS, dice en su libro "Acerca de intérpretes y del arte interpretativo" que, "aún cuando es valedero para objetivos prácticos el contraste entre sentimiento y pensamiento, como dos expresiones características de la conciencia humana, sabemos empero que no hay línea divisoria neta, y que el pensamiento y el sentimiento en realidad se hallan entrelazados. Cuando lo tengamos bien presente, nos preocupará mucho menos el problema de la actuación "mental" frente a la emocional. Comprenderemos que ello no es problema de "anverso o reverso", sino un problema de interpretar y comprender con justeza el proceso completo de representar un papel. De modo general, los actores son "más inteligentes en sus actos que en su filosofía".

"Resuelven de un modo práctico el problema del equilibrio entre sentimiento y pensamiento, pero cuando se trata de analizar su proceso creativo, caen en un extremo o en el otro.

"La emoción artística del intérprete no debe ser confundida con la emoción real del personaje representado en el escenario. En la vida real, aquel personaje no tuvo el propósito de impresionar a los espectadores, en tanto el intérprete sí lo tiene.

Sobre esto viene bien otro pasaje del ensayo de LEWIS:

"No tan sólo es bien sabido que el actor simula y de que le sería imposible aguantar el agotamiento de las vivencias emocionales si no simulara; sino que resulta claro para todo aquel que conoce algo de arte, que la sola presencia de una emoción real sería tan perjudicial para el equilibrio intelectual que haría imposible toda expresión artística.

El gran actor MOLE hace esta observación: "Esta noche no estuve satisfecho conmigo; me he dejado arrebatar y dejé de ser dueño de mí mismo. Me ha conmovido demasiado la situación. Me torné tan real como si estuviera en mi casa. Para lograr la ilusión escénica es menester ser de otro modo...". Y agrega LEWIS:

"El actor ha de referirnos que lo que siente es sufriente y lo ha de hacer mediante símbolos externos, los cuales deben también tener cierta proporción y gracia.

"Si el actor realmente vibra de sentimiento, no puede actuar. Pero tampoco actuaría si nada sintiera. En otras palabras ¿en qué medida siente el actor realmente la emoción que expresa? Es cuestión de grados. Como en todo arte, el sentimiento es la raíz. Empero las flores y las hojas —aún cuando reciben su savia de la emoción— reciben su forma y su estructura del intelecto.

"La respuesta al interrogante: ¿en qué medida siente un actor?, resulta más o menos ésta: se halla en un estado de conmoción emocional suficientemente intensa para proveerle de los elementos de expresión, pero no suficientemente fuerte para dificultarle la modulación de sus emociones o impedirle el ordenamiento de su expresión de acuerdo a su técnica preconcebida.

"La mayoría de los actores concordarán con esta concepción de su proceso creativo, del problema de la "actuación mental" o de la "actuación emocional". No puede ser cuestión de actuar solamente con cálculo mecanizado y no obstante transmitir al espectador una emoción auténtica. En el teatro, como en todo arte, vale la norma de que si nada conmueve al artista, tampoco éste conmueve al espectador, al auditor, al lector.

"El actor no tiene tan sólo la tarea de sentir la emoción, sino también de transmitirla al auditorio y ha de utilizar, desde luego, medios conscientes medidos y precisamente estudiados y preparados. Su emoción debe ser: "suficientemente fuerte para proporcionarle elementos de expresión", pero al mismo tiempo debe tener suficiente control y técnica consciente para "modular la emoción y ordenar la expresión según un plan preconcebido".

"En realidad, el proceso de crear un papel puede ser dividido en dos momentos principales: construir el papel por dentro y transmitirlo mediante medios externos. Ha de ocurrir como lo dice Stanislavski: una total fusión de la vida externa e interna del personaje representado".

"En resumidas cuentas, el proceso creativo de un papel comprende diferentes tareas, las cuales exigen, cada cual de ellas entrenamiento y fantasía creadora".

Continuamos con la palabra de un grande del teatro universal, Edward Gordon CRAIG, a través de fragmentos de su libro, "*Del Arte del Teatro*", editado por Librería Hachette, Buenos Aires, 1958.

"Harías bien en escuchar, aceptar y adoptar lo que te dicen recordando que tu aprendizaje de actor no es más que el principio del largo, mucho más largo aprendizaje que harás como artesano en los diversos oficios que componen tu arte.

"Cuando los hayas estudiado todos a fondo, algunos te serán preciosos y advertirás que tu aprendizaje de actor era indispensable.

"Es raro que un pionero halle el camino abierto. En cuanto a tí, no quieras detenerte a medio camino y llegar a ser un actor célebre; tú has decidido seguir una senda más larga y más ardua, conocerás, pues, las alegrías y los sinsabores del pionero. Pero recuerda lo que te he dicho: que tu propósito no es llegar a ser un actor célebre, o el director de lo que se llama un teatro de éxito. Lo que tú quieres es llegar a ser un artista del teatro. Y todo eso, te lo repito, se basa en tu aprendizaje de actor, que debes realizar leal y concienzudamente. Si después de cinco años en la escena, crees poder juzgar acerca de tu porvenir; si, por ese hecho, tienes éxito, considérate perdido. ¿Tan insignificante es tu deseo que pueda parodiarse una búsqueda de cinco años? No, seguramente. Será al fin de tu vida cuando alcanzarás una partícula de lo que has deseado. Así, serás joven todavía cuando estés cargado de años

"El actor es un hombre excepcional, una naturaleza generosa, animada de un real espíritu de compañerismo. Hablo aquí de un actor a quien conozco, que me servirá de tipo. Compañero lleno de verba cuya cordialidad gana todo el teatro, es generoso con los jóvenes, y con los compañeros menos dotados;; pintoresco de aspecto y franco en la discusión, fuera de la escena.

"Su voz fija la atención desde las primeras palabras y, para terminar, conoce de su Arte casi tanto como un cuclillo de construir su nido. Todo lo que se ejecuta según un plan trazado o un diseño es extraño a su naturaleza. Sin embargo, su bondad le sugiere que no está sólo en escena, y que se necesita cierto lazo de unidad entre los pensamientos de los demás y los suyos, pero esto le es dictado por una especie de benevolencia natural, no por su saber, lo cual no da ningún resultado positivo. El instinto y la rutina le han enseñado ciertas cosas (no me hagáis decir trucos) que repite

continuamente. Por ejemplo, sabe que una brusca caída de la voz fuerte a piano confiere más fuerza y emoción al auditorio; otro tanto puede decirse del crescendo de piano a fuerte. Sabe además que la risa toma los más variados sonidos, que el buen humor es soberano en escena, y que la naturalidad bullente siempre gusta. Pero lo que ignora es que esa misma naturalidad bullente y todo ese bagaje instintivo duplicarían, triplicarían sus medios si fuesen guiados por un método, por un arte.

"Si este actor me oyese hablar así se quedaría estupefacto y juzgaría todo esto alambicado, abstracto, enteramente desprovisto de interés para el artista. Es de eso que creen que la emoción llama a la emoción, y detesta todo lo que toca al cálculo. Ahora bien, no necesito decir que en todo arte entra una parte de cálculo y que el actor que lo descuida no será jamás, sino un actor incompleto. La naturaleza no basta por sí sola para crear la obra de arte; no es dado a los árboles, a las montañas, a los arroyos crear obras de arte, de lo contrario todo lo que los rodea tendría una forma perfecta y definida. Pero es una capacidad que pertenece en propiedad al hombre y que él ha adquirido por medio de su inteligencia y su voluntad. Mi amigo el actor está persuadido sin duda de que Shakespeare escribió "Otelo" en un transporte de celos, y que no hizo sino transcribir las palabras que acudían a sus labios. Yo sostengo, y otros lo hacen conmigo, que esas palabras fueron maduradas en el pensamiento del actor, y que es precisamente gracias a esta manera de proceder, gracias a la calidad de su imaginación, al poder y a la serenidad de su espíritu como consiguió dar expresión total y clara de su genio. Y creo que no habría podido lograrlo de ningún otro modo. Se sigue de esto que el actor que quiera representar a "Otelo", por ejemplo, debe no sólo poseer una naturaleza generosamente dotada de donde pueda extraer sus recursos, sino también imaginación para comprender lo que debe sacar de su papel, o inteligencia para saber por que medios expresárnoslo.

"Por lo que el actor ideal sería aquel que uniera naturaleza generosa a una elevada inteligencia. No hablaremos de su naturaleza, que debe poseer todos los dones. Pero de su inteligencia puede decirse que cuanto más elevada sea, más se controlará a sí misma, reconociendo el papel de ese otro factor, el sentimiento, y controlándolo, pues sabe cuánto gana si se lo vigila estrechamente. A fin de cuentas, sentimiento y pensamiento son sometidos a un control tan perfecto que su trabajo se efectuará sin violencia, sin convulsión, en una armonía igual y fácil de conservar.

"El actor ideal sabría concebir y representarnos los símbolos perfectos de todo lo que existe en su naturaleza. No saltaría de furor, no vociferaría, en el papel de Otelo, no haría girar los ojos, y no se retorcería las manos para expresar los celos. Descendería a lo más profundo de su alma, y trataría de descubrir en ella todo lo que oculta; luego, volviendo a otras regiones de su espíritu, forjaría en ellas ciertos símbolos que, sin poner ante nuestros ojos las pasiones desnudas, nos las haría comprender sin embargo claramente.

"Y el actor ideal, obrando de esta suerte, advertirá al cabo de cierto tiempo que esos símbolos se componen en su mayoría de elementos exteriores a su persona.

A los directores.

"Es por el movimiento como conseguiréis representar las pasiones y los pensamientos de la muchedumbre y como ayudareis al actor a expresar los sentimientos y las ideas propias del personaje que interpreta. La realidad, la exactitud del detalle son inútiles en la escena.

"Es preciso rechazar resueltamente la idea de gesto natural o de gesto convencional, y reemplazarlo por la idea de gesto necesario o innecesario. Puede decirse que el gesto necesario en cierto momento es el gesto natural en ese momento; si eso es lo que entendéis por "natural", de acuerdo. Siempre que el gesto sea justo, será natural, pero no debemos imaginarnos que cualquier gesto natural sea justo.

"Así como habéis compuesto trajes significativos, inventad serie de gestos significativos, sin perder de vista la gran diferencia que existe entre los gestos de la multitud y el gesto individual, y recordad que vale más la ausencia de gesto que un gesto exíguo.

"Por el hecho mismo de que el teatro moderno se sirve de los cuerpos de hombres y mujeres como su material, todo cuanto en él se crea reviste un carácter accidental. Los gestos del actor, la expresión de su rostro, el sonido de su voz, todo eso se halla a merced de sus emociones; ráfagas que envuelven siempre al Artista y llevan su eskuife sin hacerlo volcar. Pero el actor por su parte está poseído por su emoción; ésta encadena sus miembros, dispone de él a su antojo. Es su esclavo, se mueve como perdido en un sueño, como en demencia, vacilando aquí y allá. Su rostro y sus miembros, si no escapan a todo gobierno, resisten muy débilmente al torrente de la pasión interior y están a punto de traicionarlo a cada instante. Inútil tratar de dominarse. Las sabias recomendaciones de Hamlet a los comediantes (las del soñador, dicho sea de paso, y no del lógico) se van en humo. Los miembros se niegan a obedecer al pensamiento tan pronto la emoción se inflama, en tanto que el pensamiento no cesa de alimentar el hogar de las emociones. Y sucede con la expresión del rostro lo mismo que con los movimientos del cuerpo: el pensamiento lucha y consigue momentáneamente dirigir la mirada, modelar los músculos del rostro a su arbitrio; pero súbitamente el pensamiento, que se habrá hecho por un tiempo el amo de la expresión, es barrido por la emoción, que se caldea al trabajo de ese mismo pensamiento.

"En un relámpago, antes de que el pensamiento proteste, la pasión ardiente se ha apoderado de la expresión del actor. Esta se matiza, cambia, la pasión la atormenta, la hostiga desde la frente hasta la boca del actor; helo aquí, enteramente dominado por la emoción; se abandona a ella: "Haz de mi lo que quieras", la expresión de su rostro se extravía cada vez más — ¡ay! — "nada sale de nada".

"Y venimos a parar en esto: que la emoción originariamente creadora de todas las cosas, es después destructora. Ahora bien, el Arte no admite el accidente. Tanto que lo que el actor nos presenta no es una obra de arte, sino una serie de confesiones involuntarias.

"El Teatro continuará creciendo, y los actores durante todavía cierto número de años retrasarán su desarrollo. Pero percibo una salida por donde podrán escapar a su servidumbre actual. Recrearán una nueva manera de actuar consistente en gran parte en gestos simbólicos.

"Mientras dure el mundo, la naturaleza del hombre luchará por la liberación y se rebelará a que se haga de ella el esclavo o el portavoz de otro hombre.

"Ante todo debemos ponernos en estado de comprender, de sentir, y también de analizar las emociones de nuestro personaje. Lo medimos antes de entablar la lucha;

sacamos del texto todo lo que podemos hallar en él, luego evocamos todos los sentimientos que son verosímiles, en el personaje. Después de haberlos agrupado y elegido cuidadosamente, nos ejercitamos en hacerlos inteligibles al público; y para eso, cuanto menos emoción personal tengamos, más dueño seremos de nuestra expresión y de nuestros gestos".

En la próxima CH. D. N° 33 - T.I., recibiremos las transcripciones de los fragmentos del libro "*Técnica Teatral Moderna*".

Tema: Hubert Heffner sostiene que "en la caracterización el primer empeño del actor ha de ser el de dominar el carácter o personaje que debe representar y hacer que tal personaje parezca una personalidad viviente".

Esta CH. D. N° 33 - T.I., se inicia con la reproducción de los párrafos escogidos del libro de HEFFNER, SELDEN y SELLMAN, "*Técnica Teatral Moderna*", publicado por Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962.

"El arte y la técnica de representar es complejo y requiere, además de capacidad, años de entrenamiento y experiencia. En el corto período de los ensayos, el director no puede esperar enseñar el arte completo a una persona poco experimentada. Por lo tanto, tendrá que concentrarse con cada actor en aquellas técnicas esenciales al papel que desempeña e indispensables para superar las faltas de su actuación.

"El artista-actor, con su completa preparación y pleno dominio de la técnica, está dotado para interpretar una amplia variedad de personajes, en muchos difíciles estilos. Aun dentro del restringido campo del realismo, la técnica es esencial e importante para la buena representación. Para tener éxito, el actor tiene que adquirir los medios y los métodos del arte del actor. Estos mil pequeños procedimientos y técnicas, por medio de los cuales se comunica seguridad, fluidez y eficacia a la interpretación del papel, se adquiere sólo a través de un constante entrenamiento y experiencia. No hay clave única, ni un método único que asegure el éxito. Además de las técnicas fundamentales, el gran actor tiene que desarrollar constantemente su imaginación de actor.

"La imaginación del actor es ante todo, la capacidad de penetrar en la personalidad de muchos individuos diferentes; la técnica del actor son los medios y procedimientos que elige y perfecciona con el fin de representar la personalidad intuitiva imaginada del papel. Junto a esta imaginación intuitiva, hay en el gran actor un sentido del estilo en la caracterización que le permite captar y discriminar.

"La representación puede ser definida como el arte de encarnar sobre el escenario a un personaje, por medios visuales y vocales, en forma tal que convenza y conmueva a los públicos. Los dos instrumentos del arte del actor teatral son el cuerpo y la voz. Por tanto es evidente que dos categorías de técnicas que el actor tendrá que dominar, son las del cuerpo y la voz.

"Uno de los factores que hacen que un actor experimentado se mantenga lejano, noche tras noche, en sus largas series de representaciones de una obra, es el darse cuenta de que está representando su papel y de que lo hace de manera diferente ante cada público que lo escucha, de acuerdo con el estímulo más o menos exigente que le llega del mismo.

"El actor, sin darlo a conocer, observa a su público, guía sus reacciones y las utiliza para construir nuevos efectos.

La caracterización.

"El primer empeño del actor ha de ser el de dominar el carácter o personaje que debe representar y hacer que tal personaje parezca una personalidad viviente. Los rasgos característicos de un papel en una obra pueden ser muy limitados; sin embargo, la tarea del actor en el escenario es presentar esa limitada caracterización como un individuo vivo y convincente. Para ello tiene que formarse en su imaginación una figura de la clase de individuo que tiene que retratar o identificarse con él. Los métodos de los actores para conseguirlo varían ampliamente. Algunos actores son altamente intuitivos y trabajan por sugestión más que por análisis directo; otros, más intelectuales, descomponen primero el papel que tiene que representar en todos sus detalles, para después construir su personaje de conjunto.

"El director puede ayudar a unos y otros, explicando la clase de personaje requerido por la acción de la obra, y destacando los rasgos específicos con que el autor ha dotado al personaje y ha hecho posible sus acciones. A medida que va conociendo al actor, puede sugerir rasgos subsidiarios y maneras que realcen la caracterización y ayuden a prestarle vida en el escenario. Debe cuidar de no imponer una interpretación demasiado rígida del papel, pero sí alentar al actor a desarrollar el personaje a medida que va penetrando en él.

"Los rasgos externos y visibles de un personaje —edad, corpulencia, actitud, andares, maneras, gestos, etc.— son relativamente fáciles de analizar y no muy difíciles de dominar.

"Son los aspectos internos de actitud, emoción, pensamiento y decisión los que son más difíciles de discernir y de representar. Uno de los procedimientos que usa el actor para compenetrarse con un personaje es, preguntarse qué es lo que necesita éste. ¿Cuáles son sus deseos? ¿Qué es lo que persigue? ¿Qué impulsos o necesidades lo mueven?. A veces es fácil darse cuenta de cuál es el deseo o impulso, pero difícil compenetrarse con él.

"En ciertos casos, especialmente en personajes de menor importancia, el deseo o impulso interno no es el factor central para la caracterización, pero a veces ayuda al actor el hecho de imaginar este impulso para ese papel. Desde luego que el impulso interno atribuido al personaje ha de ser concordante con el papel que en la obra haya de desarrollar.

"Los deseos de los personajes de las comedias son, a menudo, simples, claros y ridículos, sin ningún elemento patético. En comedias menores el impulso del héroe es simplemente el deseo de conquistar a la heroína.

"Otro procedimiento de dominar el carácter del personaje y de compenetrarse con él, es construirse imaginariamente una biografía del mismo. El director o el actor de imaginación pueden fácilmente hacerse un esbozo de la vida privada del personaje, aunque en la obra se diga poco o nada acerca de ella. Algunos autores; como IBSEN, trabajaban de esta manera en la creación de sus personajes. Trazan sobre caracteres conocidos en historias y novelas, y dejando correr su imaginación, el actor puede rodear su papel de un cúmulo de detalles que le servirán para dar a sus personajes estatura, amplitud y realidad.

"Este procedimiento es aconsejable en el supuesto de que la biografía imaginada esté bien en consonancia con el papel de la obra. El objetivo ha de ser infundir plenitud de vida, sobre el escenario, al personaje de la obra.

"Otro procedimiento que ayudará al actor a realizar su personaje: es determinar sus actitudes y reacciones ante los otros personajes de la obra, o identificarse con ellas. Pueden ser completamente indiferentes ante unos; abierta o secretamente hostiles ante otros; y ante otros aún, tener sentimientos de simpatía y amistad en diversos grados. El actor debe intuir estas variadas relaciones, aunque a veces sea difícil expresar en términos claros por qué una persona reacciona ante otra en forma en que lo hace. Estas reacciones de ser humano a ser humano son el material básico del drama; de ahí que el actor debe entenderlas, sentirlas y utilizarlas. Tiene medios muy variados – el tono de la voz, la elección de las palabras, la manera de mirar a otra persona, el movimiento de los hombros, el gesto de las manos, la postura del cuerpo – para transmitir al público su actitud respecto a otra persona, pero antes que nada debe sentirla.

"Otro medio de lograr la caracterización es, en los comienzos, puramente externo y consiste en compenetrarse con el personaje practicando sus andares, maneras, posturas, gestos y voz y vistiéndose con los trajes correspondientes. Se puede empezar a conseguir el sentido del papel que ha de interpretarse, andando, permaneciendo en pie y hablando como el personaje lo haría en vida. Pero el actor no debe contentarse solo con lo externo del personaje. Tiene que hacer que lo externo lo conduzca a lo más interno de la naturaleza de su personalidad.

La representación pantomímica.

"La representación es un arte visual tanto o más que auditivo. De hecho puede ser totalmente visual, como ocurre en el cine mudo y en las representaciones pantomímicas.

"Si la actuación teatral ha de ser efectiva, el actor tendrá que representar mímicamente tanto o más que con su voz. Las reacciones del personaje deben manifestarse en su cuerpo, es decir, en sus actitudes, antes de dar expresión verbal a sus pensamientos. Esta motivadora reacción corporal es la que los directores quieren expresar cuando dicen a los actores: "Representen su papel, no se limiten a recitar el texto".

"La dramatización pantomímica de un determinado papel es un problema del actor respectivo bajo la guía del director. Para la efectiva representación pantomímica, el actor debe tener su cuerpo perfectamente entrenado como una bailarina en forma que sus movimientos respondan auténticamente a su voluntad. De ahí que el entrenamiento del cuerpo sea tan importante.

"La interpretación pantomímica requiere que el actor se identifique imaginativamente con el personaje que haya de representar. Tal identificación se logra mucho más fácilmente considerando, en primer lugar, los aspectos visuales del papel a representar. El hecho de vestirse con el traje representativo del personaje contribuye a compenetrarse con su carácter.

"Junto al uso del traje del personaje hay que imaginar y asumir la actitud física del mismo. Por ejemplo, al representar a un anciano se facilita la adopción de la postura del personaje dejando combarse los músculos del estómago y de los hombros. Con este decaimiento de los hombros y descontracción de los músculos del estómago, se producirá una curvatura de la espalda.

"Una vez que el actor haya adquirido el dominio de la postura, gesto, andar y demás atributos físicos y visuales, tendrá que proceder a la dramatización pantomímica de su papel.

"Esto supone la expresión plena de los sentimientos internos, emociones y pensamientos del personaje, a través de medios físicos visuales; las naturales reacciones exigidas por el papel, así como las reacciones del personaje para con los que lo rodean. La repulsión se expresa habitualmente por el alejamiento y, a la inversa, la atracción por el acercamiento.

"Estas réplicas a los caracteres de los demás deben expresarse en forma visible, haciéndoselas evidentes al público, no sólo por lo que se dice, sino también por la actitud del cuerpo y los movimientos del actor. Del mismo modo, toda la gama de emociones y pensamientos que mueven al actor deben ser pantomímicamente dramatizados. Por ejemplo, lo que otra persona de la obra dice a un personaje puede provocar en él miedo, irritación o simplemente extrañeza. El actor que interpreta este personaje debe ser capaz de expresar cada una de estas reacciones por medio de su cuerpo solamente. Finalmente, hay que pensar que cada papel de la obra es un medio de narrar su historia o argumento, por ello, el actor debe dominar la dramatización de sus hechos y acción.

"Teniendo en cuenta todo esto se hace obvia la necesidad de la sobriedad por parte del actor, que no puede permitirse un gesto o un movimiento carente de una motivación y un significado.

Dramatización Pantomímica.

"Por representación pantomímica se quiere expresar aquí la interpretación visual significativa del conjunto de la obra por los actores. Es la representación del drama completo por medio del espectáculo. Es la traducción hecha por el director y los actores de un arte de palabras que simbolizan sonidos, a un arte de espacio constituido por símbolos visuales. Este es el modo principal en que el director interpreta lo que el autor ha expresado; de ahí la importancia de que el director adquiera la capacidad de leer una obra con imaginación dinámica (cinética). La visualidad se convierte en la principal cualidad en la representación escénica. El espectáculo es la unión fundamental de la obra escrita y su representación.

"La dramatización pantomímica no es ningún concepto algo esotérico o poco usual. Todos la empleamos constantemente dentro de cierta medida. La persona que expresa su diversión, un sentimiento interno, sonriendo y riendo ruidosamente, está dramatizando ese sentimiento interno. La madre que frunce el ceño al amonestar a su hijo, la persona que ruega con un movimiento de cabeza, la mujer que estruja sus manos como expresión de dolor, todos están inmersos en la dramatización pantomímica. Es la expresión de estos estados internos lo que el actor caracteriza.

"En la vida, todos o casi todos ofrecemos alguna expresión visual de nuestras reacciones ante otros seres humanos. Sonreímos tiernamente a quienes amamos, nos alejamos de quien tememos porque nos amenaza, mostramos mucha alegría abrazando a una persona querida a quién vemos después de una larga ausencia. Tendemos a acercarnos a aquellos que nos atraen y a alejarnos de aquellos que nos repelen. Ponemos un dedo en los labios para que un amigo se calle y no haga una

revelación pública indiscreta. Levantamos la mano con la palma hacia afuera para tratar de detener a una persona que avanza, y eventualmente podemos mostrar un puño cerrado a una persona que nos ha irritado. Son gestos adquiridos y conducta habitual que dentro de nuestra cultura se han convertido en signos de significado general o universal. Son los mismos que el director y el actor utilizan al dramatizar las emociones y los sentimientos, y caracterizar, ante otros, las reacciones, los pensamientos e ideas, las relaciones, los hechos y las acciones".

Y concluimos esta charla con la transcripción de los fragmentos seleccionados del libro de Phlipp WEISMAN, titulado "*La creatividad teatral*", Enfoque Psicoanalítico, editado por Siglo XX, México, 1967.

"Al igual que un sueño, el teatro es un vehículo para cruzar el camino real, a través de la literatura, hacia el inconsciente del ser humano.

"Después de que el psicoanálisis estableció que las leyendas históricas y las obras de arte llevaban la huella de los temas universales inconscientes del hombre, procedió a explorar psicoanalíticamente la relación entre la vida del artista y su obra.

"Un examen psicoanalítico del artista del teatro debería considerar no sólo su esfera artística específica de dramaturgo, director, actor sino también evaluar su medio, sus dotes, su madurez y su desarrollo infantil. Dicha investigación no debe ignorar las determinaciones preconsciente o inconscientes que ligan la vida de determinado dramaturgo con un determinado drama, predeterminante que tiene sus raíces en la primera infancia

"El psicoanálisis comparte con el actor la afirmación de que su creatividad resulta de una combinación de inspiración y elaboración.

El actor. "No sólo el actor sino todos los artistas creativos tienen cierta necesidad y facultad de exhibirse. El arte es un mundo de creación y comunicación y el vehículo instintivo para esa creación es el impulso exhibicionista. Sin embargo el actor utiliza su cuerpo o sus partes como instrumento artístico, y ya que son los instrumentos exclusivos de su creatividad, su exhibicionismo es intensamente personal y único.

"La actuación atraería a aquellos que tengan excesivas necesidades interiores y satisfacciones urgentes de exhibirse.

"Los papeles que actúa le dan repetidas oportunidades para obtener temporalmente una imagen propia. Durante los ensayos y las actuaciones tiene la seguridad —y está entregado a ella— de una oportunidad diaria de crear y recrear esos papeles. Está, pues, en posición de satisfacer también su necesidad de aparecer ante un auditorio. Tradicionalmente, el actor nunca pierde una actuación, aunque esté enfermo o sea víctima de una desgracia personal o familiar. La observación psicoanalítica modifica el lema del actor: "La representación debe seguir". por el de "Yo, el actor, debe seguir".

"El arte de actuar supone dos componentes psicológicos esenciales: la capacidad de transformarse en un personaje creado y el talento para exhibir esta transformación.

"Muchos actores, incluyendo los creativos y famosos, deben actuar en todo momento, dentro y fuera del escenario. Cuando el aplauso se desvanece y cae el telón

final, hay una vuelta depresiva al ser vacío. El actor se siente incompleto y no amado.

"Si el exhibicionismo nunca satisface plenamente las necesidades emocionales del actor, también fracasa como sostén principal de su arte. La medida última de un actor creativo se encuentra en su habilidad para exhibirse convertido en un personaje creado. Cuanto más completamente se convierte un actor en el personaje creado, mayor es la comunicación inconsciente entre actor y auditorio. Los miembros del auditorio pueden perder entonces su propia identidad y comparte la experiencia del actor en su nueva identidad durante la contemplación de la representación.

El dramaturgo.

"Tanto actores como autores se expresan en un arte de conflicto y acción. El dramaturgo engendra el argumento, la acción y el personaje. El actor tiende a dar a la obra una forma final en la acción y a comunicar la intención del autor. El autor da origen o personajes y argumento; el actor les insufla vida estética a ambos y pone "de pie" al personaje impreso.

IBSEN escribió: "Miro dentro de mí mismo. Allí es donde peleo mis batallas".

"Aunque los dramaturgos tienen fuertes tendencias hacia la actuación, ésta no es la fuente de su talento creador. Su ego debe estar organizado de manera tal que tenga la capacidad de disociación para superar y transformar la representación personal de fuentes inconscientes en representación creadora en las obras de teatro.

"El primer deseo de JAMES JOYCE fue ser dramaturgo, en lo cual fracasó. Su ídolo era Ibsen. Su única obra de teatro, The exiles, nunca ha sido considerada importante. Un examen rápido de su vida muestra que tuvo poca tendencia a solucionar conflictos mediante la acción; su contenido carece, pues, de la tensión de que las obras dramáticas están formadas. El dramaturgo ha sido descrito como el creador de acción. Para hablar con más precisión, crea pensamientos o representaciones verbales de acciones.

"La observación psicoanalítica dice que los dramaturgos tienden a buscar en la acción soluciones a experiencias traumáticas, no resueltas, de la infancia.

Para el artista creador, GREENACRE ha postulado cuatro características generales: 1) mayor sensibilidad a los estímulos sensoriales; 2) capacidad desusada para captar las relaciones ante diversos estímulos; 3) predisposición básica a una empatía de alcance mayor que el medio. La empatía para entenderse, a partir del propio cuerpo, hacia objetos externos y la animación empática particular de objetos inanimados; 4) una condición intacta del equipo sensorio motor, que permite la integración de una descarga motora proyectiva para la función expresiva".

Nuestra próxima CH. D. N° 34 - TI, dará comienzo a la reproducción de fragmentos de "*La psicología del Comediante*".

Tema: El autor que nos ocupa ahora, André Villiers, hace un análisis y comentario sobre las afirmaciones de Diderot en su Paradoja del Comediante.

Comienza, como lo dijéramos, esta CH. D. N° 34 - T.I., iniciando la transcripción de párrafos escogidos del libro de André VILLIERS, titulado *"La Psicología del comediante"*, publicado por Librería Hachette, Buenos Aires, 1955.

Diderot y la Paradoja del Comediante.

"El comediante tiene el privilegio de prestar su propia vida al héroe que le confía el autor.

"La creación del poeta dramático solo tiene realidad en las tablas en cuanto el actor le da su cuerpo, su voz. Ese hombre que aplaudimos, que llora y se lamenta en escena, es el ser inventado por la ficción del arte y es al mismo tiempo, ése que vemos salir sonriendo del teatro, ése a quién estrechamos la mano en la calle. Tanto el profano como el filósofo y el intérprete mismo se asombran de ese aspecto muy particular del arte del comediante. De ahí esa curiosidad por las condiciones de su emoción, por la naturaleza de esa vida ficticia que todos los días, durante algunas horas, es la suya. ¿Llora lágrimas verdaderas? ¿Está sinceramente emocionado? ¿Se toma realmente por su personaje? ¿Es su emoción verdadera, es imitada? ¿Es sensible, o bien no es más que un hábil simulador y sólo llega a crear la ilusión con ayuda de procedimientos profesionales, de una técnica, a la cual la inteligencia sola contribuye con todos sus recursos?.

"La mayoría de los estudios y de las encuestas giran en torno de la cuestión de las lágrimas y de la sensibilidad del actor. Es como un eje de cual nadie se aparta. El estudio de la psicología y del arte del comediante casi siempre se reduce al de las teorías de Diderot.

"¿Una amplia controversia opone a COQUELIN y a IRVING, (1886-1887) y el mundo del teatro y de las letras se apasiona?: se está en pro o en contra de Diderot.

"William ARCHER abre una encuesta: "Estar o no estar emocionado; he ahí el problema. Diderot y Coquelin afirman que la sensibilidad es la perdición del actor... Por otra parte, Irving sostiene (y se apoya en el gran prestigio de TALMA) que la sensibilidad es el principio elemental del talento de un gran actor.

¿Un filósofo quiere entregarse a la investigación metódica de la cuestión? son las Reflexiones sobre la Paradoja de Diderot, de A. BINET.

"Diderot enuncia las cualidades que requiere del comediante. Quiere de él: "...mucho juicio; necesita en ese hombre (dice) un espectador frío y tranquilo; le exijo, por consiguiente, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo o, lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para toda clase de caracteres y de papeles" ¡Ninguna sensibilidad! Acerca de este punto el filósofo es irreductible; insiste y afirma: "Es la extrema sensibilidad la que hace los actores mediocres; es la sensibilidad

mediocre la que hace la multitud de los malos actores, y es la falta absoluta de sensibilidad la que prepara los actores sublimes".

"En el encadenamiento de razones invocadas por el filósofo para justificar sus aforismos, y que nos entrega, como él mismo lo confiesa, tal como se le ocurren, distinguimos siete clase de argumentos:

"Primero. Señala Diderot en primer lugar que la emoción no se repite por encargo. Establecido esto, ¿cómo podría el comediante salir de esta dificultad? "Si el comediante fuese sensible, ¿le estaría permitido de buena fe representar dos veces seguidas el mismo papel con el mismo calor y el mismo éxito? Muy ardiente en la primera representación, estará agotado y frío como el mármol en la tercera".

"Esta imposibilidad de renovar idénticamente la emoción a voluntad, es para Diderot una verdad de experiencia; "hacéis un relato en sociedad; vuestras entrañas se conmueven, vuestra voz se entrecorta, lloráis... Pero una experiencia conocida es que si al final de vuestro relato, en medio de la inquietud y de la emoción que habéis lanzado en vuestro pequeño auditorio de salón, aparezca de improviso un nuevo personaje cuya curiosidad es preciso satisfacer, ya no podéis, vuestra alma está agotada, no os quedan ni sensibilidad ni calor ni lágrimas. ¿Por qué no experimenta el actor el mismo abatimiento?.

"Segundo. Según Diderot, y este es el segundo de sus argumentos, es evidente la necesidad del estudio y de la composición para hacer entrar la emoción del actor en el sistema general, en un conjunto construido: "Pero ¡cómo!, se dirá; esos acentos tan lastimeros, tan dolientes que esa madre arranca del fondo de sus entrañas y con los cuales las mías se conmueven con tanta violencia, ¿no los produce el sentimiento actual, no los inspira la desesperación? De ninguna manera; y la prueba está en que son medidos, que forman parte de un sistema de declamación" (...) Esta idea es fundamental en la tesis de la Paradoja.

"Un bello acento, aunque sea sublime, sólo nos interesará si entra en la armonía de la composición. "Que un actor consumado cese de representar con la cabeza, que se olvide, que su corazón se turbe, que la sensibilidad lo domine, que se entregue a ella. Nos embriagará. Tal vez, hará que nos sintamos transportados de admiración. No es imposible; pero a condición de que no salga de su sistema de declamación y de que la unidad no desaparezca; sin lo cual decidiréis que se ha vuelto loco..."

"Por otra parte, el comediante compone el carácter a interpretar; no hace el héroe que va a representar a su imagen cotidiana. Este se ha cargado de sentido, ha sido transfigurado por el poeta. Mientras él cree prestar su vida a personajes históricos. los modelos que se le proponen al actor no son otra cosa que "fantasmas imaginarios de la poesía", dice Diderot; ni siquiera eso: son "espectros de la invención particular de tal o cual poeta". Entonces, ¿cómo representar la emoción de esos espectros?.

"Diderot: "Reflexionad un momento sobre lo que suele llamarse en el teatro ser verdadero. Lo verdadero en ese sentido no sería más que lo común. ¿Qué es entonces lo verdadero de la escena?. Es la conformidad de las acciones, de los discursos, del rostro, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y muchas veces exagerado por el comediante. He ahí lo maravilloso. Ese modelo no influye solamente en el tono; modifica incluso la manera de andar, hasta el continente". "La gran comediante es la CLAIRON, que interpretando una obra de

VOLTAIRE lo hace exclamar a éste: ¿Pero fui yo quién hizo eso?

"En ese momento, por lo menos, su modelo ideal, al declamar, estaba mucho más allá que el modelo ideal que el poeta se había forjado al escribir, pero ese modelo no era ella. ¿En qué consistía entonces su talento? En imaginar un gran fantasma y copiarlo inspiradamente. Imitaba el movimiento, las acciones, los gestos, toda la expresión de un ser muy por encima de ella".

"Sigue Diderot: "Te tomo por testigo, Roscius inglés, célebre GARRICK, tú que por consenso unánime de todas las naciones subsistentes pasas por ser el primer comediante que hayan conocido; ¡rinde homenaje a la verdad! ¿No me dijiste tú que aunque sintieses intensamente tu acción sería débil si, cualquiera que fuera la pasión o el carácter que tenías que expresar, no sabías elevarte por el pensamiento a la grandeza de un fantasma homérico con el cual buscabas identificarte? Cuando te objeté que entonces no representabas según tu mismo, confiesa tu respuesta; ¿no me contestaste que te guardabas mucho de eso y que si parecías tan asombroso en el escenario era porque mostrabas sin cesar en el espectáculo un ser imaginario que no eras tú?"

"Tercero. El tercer argumento es que el proceso de formación de la emoción no es el mismo en el caso de un acontecimiento natural y en el de una representación escénica.

"Diderot: "Las lágrimas del comediante bajan de su cerebro; las del hombre sensible suben de su corazón; son las entrañas las que turban desmedidamente la cabeza del hombre sensible; es la cabeza del comediante la que lleva a veces un trastorno pasajero a sus entrañas".

"Está bien establecida, según Diderot, la distinción fundamental entre la emoción de orden estético, centrífuga, razonada, querida al mismo tiempo que vigilada, estrechamente disciplinada, y la otra, centrípeta, sufrida, inhibidora.

"Diderot: "Oímos relatar una bella cosa; poco a poco la cabeza se ofusca, las entrañas se conmueven y corren las lágrimas. Al contrario, en presencia de un accidente trágico, el objeto, la sensación y el efecto se tocan; en un instante las entrañas se conmueven, se lanza un grito, se pierde la cabeza y corren las lágrimas; éstas acuden súbitamente, las otras son traídas".

"El gran comediante será, pues, para Diderot, el que sepa presentir, por imaginación o por genio. los acentos sublimes de la naturaleza para imitarlos a sangre fría. Y para imitarlos siguiendo las reglas de la transposición artística, puesto que "la verdadera sensibilidad y la sensibilidad representada son dos cosas diferentes..." y que "las imágenes de las pasiones en el teatro no son... sus imágenes verdaderas".

"Cuarto. El cuarto argumento está sacado de la observación de que el comediante en plena posesión de su arte es el comediante entrado en años y no el joven. "¿A qué edad se es gran comediante? ¿A la edad en que se está lleno de fuego, en que la sangre hierve en las venas, en que la más ligera impresión lleva la turbación al fondo de las entrañas, en que el espíritu se inflama con la menor chispa? Me parece que no. Aquel a quien la naturaleza marcó comediante no sobresale en su arte hasta haber adquirido la larga experiencia, hasta que el ardor de las pasiones ha decaído, hasta que la cabeza está tranquila y el alma se domina". "La CLAIRON y MOLÉ, al empezar,

representaron aproximadamente como autómatas, luego se mostraron verdaderos comediantes. ¿Como sucedió eso? ¿Acaso el alma, la sensibilidad, las entrañas aparecieron en ellos a medida que avanzaban en edad?".

"Quinto. Ahora bien, es una verdad de experiencia que hay comediantes que no están emocionados y que dan esa ilusión cuando representan. Diderot: "Si tal actor, si tal actriz estuvieran profundamente compenetrados, como se suele suponer, decidme si el uno pensaría en lanzar una ojeada a los palcos, la otra en dirigir una sonrisa hacia los bastidores, casi todos en hablar hacia el patio de las butacas, o si irían a la sala de actores a interrumpir las risas inmoderadas de un tercero y advertirle que ya es hora de que vaya a apuñalarse". Diderot cita cierto número de anécdotas pasablemente noveladas, sin duda, mas no importa. Las unas muestran sencillamente la realidad: los actores no están emocionados. Las otras tienden a probar además la utilidad, la necesidad de esa sangre fría.

"Un ejemplo de los de Diderot: "Le KAIN, el actor francés en el papel de Niñas descende a la tumba de su padre, allí degüella a su madre, sale con las manos ensangrentadas. Está lleno de horror, sus miembros se estremecen, sus ojos están extraviados, parece que el pelo se le eriza sobre la frente. Sentís que se eriza el vuestro, el terror os invade, estáis tan consternados como él. Sin embargo Le Kain-Niñas empuja con el pie hacia los bastidores un pendiente de diamantes que se había desprendido de la oreja de una actriz. ¿Y ese actor siente? No puede ser. ¿Diréis que es mal actor? No creo nada de eso. ¿Qué es entonces Le Kain? Es un hombre frío que no siente nada, pero que simula superiormente la sensibilidad. Por más que en la obra exclame "¿Dónde estoy?", yo le respondo : "¿Dónde estás? Bien lo sabes; estás en las tablas y empujas con el pie un pendiente hacia los bastidores".

"Sexta. La sexta observación está sacada de un "hecho decisivo", nos dice Diderot. Nunca es en el fuego de la emoción primera cuando el comediante más sobresale. Es el ejemplo del poeta napolitano que adiestra a sus actores durante seis meses, juntos y separadamente. "¿Y cuándo imagináis que la compañía empieza a representar, a entenderse, a encaminarse hacia el punto de perfección que él exige? Cuando los actores están agotados por la fatiga de esos ensayos multiplicados, lo que nosotros llamamos hastiados. A partir de ese instante los progresos son sorprendentes, cada cuál se identifica con su personaje; y a continuación de ese penoso ejercicio comienzan las representaciones y prosiguen durante otros seis meses seguidos. Y esa ilusión, tan fuerte, tan perfecta en la última representación como en la primera, ¿puede, a vuestro parecer, ser efecto de la sensibilidad?".

"Hemos aquí de vuelta en el primer argumento; no se repite una emoción a voluntad. Ahora bien, lo sostiene Diderot, precisamente cuando la emoción se ha desvanecido, al cabo de un gran número de ensayos e incluso de representaciones, es cuando el actor llega al dominio de su papel.

"Séptimo. Este argumento está en potencia de un cabo a otro de la Paradoja. Así como encontramos sin cesar la idea de la primacía del pensamiento en la creación artística y por consiguiente en la del comediante, así encontramos también la idea de que la emoción es molesta e incluso paralizadora. Diderot: "La sensibilidad jamás existe sin debilidad de organización..."

"¿Cómo expresarse, cómo seguir la composición requerida e integrada en el sistema dramático, cuando se está a merced de esa movilidad de entrañas? Sucede

con los placeres violentos igual que con las penas profundas: son mudos".

"Diderot: "El hombre sensible está demasiado abandonado a merced de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador y por consiguiente un sublime imitador de la naturaleza, a menos que pueda olvidarse y distraerse de sí mismo, y con ayuda de una fuerte imaginación sepa crearse, y con una memoria tenaz, mantener su atención fija sobre fantasmas que le sirven de modelo; pero entonces ya no es el quién actúa, es el espíritu de otro que lo domina".

"Así, pues, según Diderot, la emoción paraliza y se opone siempre al libre ejercicio de las funciones intelectuales. Es, para él, un argumento de valor universal. Aplicado a la Paradoja, está contenido en la mayor parte de las observaciones. Es el argumento básico. Se lo adivina ligado a un pensamiento, a un sistema más vasto. En efecto BINET dice respecto de Diderot: "Su argumento principal consistió en decir que no se puede a la vez estar emocionado y ser crítico; pero no explicó claramente el fondo de su pensamiento. ¿Quiere decir que existe una imposibilidad psíquica para hacer dos cosas a la vez, o quiere decir que la emoción no puede ser sincera cuando coexiste con un estado mental de crítica?".

"Para BINET "el opúsculo" de Diderot "es una obra de polémica que no parece descansar sobre una observación muy seria". La condena cae sin vacilación. Binet dice: "Los nueve comediantes que he interrogado fueron unánimes en responder que la tesis de Diderot es insostenible y que el actor experimenta siempre por lo menos en cierto grado, las emociones del personaje. Mme. DUSSANE se revela adversaria espiritual, pero encarnizada, del "horroroso" Diderot, y Louis JOUVET le da la razón a la comediante: "Mme DUSSANE; en "El comediante sin paradoja", vuelve las cosas a su punto con mucho tacto y con su ilustrada capacidad.

"Para Georges BERR, la opinión que tiene Diderot de los comediantes es a la vez pueril y sumaria. "Conocía a los hombres, pero ignoraba verdaderamente la psicología del comediante".

No se terminaría de citar, para oponerlas, las opiniones emitidas en favor de la Paradoja o en contra de ella.

"Diderot ha enunciado las opiniones más contradictorias. Toda la Paradoja aboga contra la sensibilidad en favor de la inteligencia. Lo mismo en el "Sueño de d'ALEMBERT". Eso no le impide a Diderot estallar, en una carta al abate Le Monnier, contra "...ese maldito Brizzard, que representa sin alma..." En la Enciclopedia, en la palabra comediante, reclama entre otras cualidades la sensibilidad. Esa movilidad de entrañas que teme en la Paradoja, la reivindica en el Discurso sobre la poesía dramática: "Actores, gozad de vuestro derechos, haced lo que el momento y vuestro talento os inspiren. Si sois de carne, si tenéis entrañas todo andará bien sin que meta yo..."

"En el observador de sangre fría, en la Paradoja, el genio es a base de inteligencia; en el artículo de la Enciclopedia es a base de sensibilidad.

"En la Segunda conversación sobre "El hijo natural", (obra teatral de Diderot), dice: "Felizmente una actriz de limitado juicio, de penetración común pero de gran sensibilidad, comprende sin esfuerzo una situación anímica y halla, sin pensar en ello,

el acento que conviene a varios sentimientos diferentes que se funden juntos y que constituyen esa situación que toda la sagacidad del filósofo no analizaría".

"Otra cosa sucede en su respuesta a la carta de Mme. RICCOBONI: "También sé enajenarme, talento sin el cual no se hace nada que valga la pena".

"Lo que es objeto de tanto desprecio en la Paradoja, es objeto de admiración en una comediante a quién él guía con sus consejos: "...creí reconocer en vos un alma que se enajena, que se conmueve profundamente... Quedé satisfecho cuando al salir de un arrebato violento parecíais volver de muy lejos y apenas reconocer el lugar de donde no habíais salido y los objetos que os rodeaban".

Continuamos en nuestra próxima CH. D. N° 35 - T.I., con la "Psicología del comediante".

Tema: Continúa Villiers ofreciendo un panorama de las oposiciones de autores y actores y directores a las conclusiones de Diderot.

Proseguimos en esta CH. D. N° 35 - T.I., con la transcripción de los fragmentos del libro de André VILLIERS, "La Psicología del Comediante"

"Mientras en la Paradoja se advierte el deseo de Diderot de oponer las cualidades intelectuales a las sensibles, de subordinar las segundas a las primeras, en otros escritos suyos exige las dos simultáneamente. Así, en las "Cartas a la señorita JODIN", y especialmente el día que escribe: "Un actor que solo tiene sentido y juicio es frío; el que sólo tiene inspiración y sensibilidad es loco".

"William ARCHER en su estudio sobre la Paradoja dice: "Me parece que de estos ejemplos se puede sacar la siguiente conclusión: el artista acabado, aun en el arrebató y en la tempestad de la pasión debe permanecer dueño de sí para no descuidar ningún medio que le permita economizar y reforzar sus recursos físicos".

"Diderot se aplicó a un problema de la estructura de la conciencia, dice al respecto: "...no podemos pensar, ver, oír, gustar, oler y dedicarnos a tocar al mismo tiempo; sólo podemos estar en una cosa a la vez. Dejamos de ver cuando escuchamos y lo mismo sucede con las demás sensaciones. Nosotros creemos lo contrario, pero la experiencia pronto nos desengaña".

"Esto explica que Diderot no se haya planteado la cuestión de estados psíquicos simultáneos, aún cuando se hubiera desembarazado de la proposición precedente de que no podamos sentir y pensar a la vez cuando la sensación es violenta.

"Diderot, para quién "la sensibilidad es mas poderosa que la voluntad" se encuentra en presencia de esta alternativa; ¿Qué hay que concederle al gran comediante? ¿La inteligencia o la sensibilidad?. Ante esta elección, Diderot concede su preferencia a la inteligencia.

Sensibilidad durante la representación, emoción durante la representación: el problema, en efecto, está planteado por Diderot, y el ejemplo de la CLAIRON es revelador, cuando él escribe: "No dudo que la Clairon experimente el tormento de Duquesnoy – (personaje) – en sus primeras tentativas; pero pasada la lucha, cuando se ha elevado una vez a la altura de su fantasma, se domina, se repite sin emoción". Así, la perfecta Clairon, ese monstruo de insensibilidad que Diderot nos propone como modelo, experimenta un tormento, "un gran tormento", dice la "Correspondencia" de GRIMM, durante la preparación del papel. ¿No es esto hacer una distinción fundamental entre las cualidades requeridas, durante la representación y durante su preparación? Además, todo es impasible, medido, estudiado, elaborado, construído y expresado con sangre fría en esta actriz ideal. Pero Diderot nos introduce cerca de la "incomparable maga...". "Tengo que mostraros a la Clairon en los transportes reales de su cólera. Si por azar conservase en ellos su continente, sus acentos, su acción teatral con toda su afectación, con todo su énfasis, ¿no os llevaríais las manos a las costillas sin poder contener las carcajadas? Entonces, ¿qué me demostráis? ¿No decidís claramente que la sensibilidad verdadera y la sensibilidad

representada son dos cosas muy diferentes?"

"Así pues, la Clairon monta en cólera como cualquier otra. Su sangre fría, su impasibilidad se manifiestan en el ejercicio de su arte, es decir, en escena. He aquí lo esencial, Es sorprendente que en el estudio de la Paradoja nunca se le haya ocurrido a nadie hacer esta importante observación, porque sitúa perfectamente uno de los aspectos fundamentales del problema. Ninguno se ha planteado la cuestión de la paradoja de un artista al cual "se exigiese sensibilidad antes" – o sea en la preparación, del personaje – "de la representación y ninguna sensibilidad durante ella".

"Sangre fría absoluta o voluntad inalterable; tal es, pues, la cualidad primera que debe tener el actor en posesión de esa sensibilidad adquirida o facticia, según Diderot.

"En los tiempos de Diderot, "¡el escenario estaba abarrotado de espectadores!". No hay necesidad de insistir acerca de los inconvenientes de dicha costumbre, ya combatida vivamente por Moliere y por Voltaire. En ese escenario el espectáculo se ahogaba. No había sitio para la evolución de los actores.

"En 1739 fue imposible terminar cierta representación de "Athalie", a causa de la inverosímil confusión que reinaba en escena. Ese auditorio turbulento se ofrecía a sí mismo como espectáculo a la otra parte de la asamblea. Apostrofaban a los artistas. Sucedió a veces que una reflexión suspendía la representación; el actor contestaba, daba las gracias..., y seguía adelante.

"El actor tipo del drama de Diderot "El padre de familia", el que defenderá el teatro de Diderot y lo impondrá, es Molé, cuyos "mugidos" denunciaba COLLÉ. Sabemos por una carta a la señorita VOLLAND que Diderot encontraba sublime a Molé y ese comediante, al decir de BACHAUMONT, se daba en su papel con toda la fuerza de sus pulmones hasta el punto de no poderse asegurar más que dos representaciones de la obra por semana. En 1769, interrumpieron las representaciones de "El padre de familia" porque, nos dice Diderot, no querían ""gastarlo". Pero además Molé, al parecer no habría podido sostenerlo más tiempo.

"La obra de Diderot "El hijo natural" enfrentó un lamentable fracaso que él no trató de reparar. La Paradoja lleva las huellas de la lucha y de los ataques sufridos.

Diderot: "Si no triunfé al principio, fue porque el género les era extraño a los espectadores, a los actores...; fue porque tenía una nube de enemigos en la corte, en la ciudad, entre los magistrados, entre la gente de la iglesia, entre los literatos".

"Todas las novedades propuestas por Diderot eran ridiculizadas. Las indicaciones de movimiento escénico y de pantomima, a las cuales había concedido todos sus cuidados, no eran más que "indicaciones frívolas". La vivacidad de estas querellas explica que podemos volver a hallar el tono de la polémica hasta en la Paradoja.

En el artículo Salón, Diderot continúa:

"-Le decía el célebre Garrick al caballero de CHASTELLUX: "Por muy sensible que la naturaleza haya podido formaros, si sólo interpretáis de acuerdo a vos mismo o a la naturaleza subsistente más perfecta que conozcáis, sólo seréis mediocre.

" – ¡Mediocre! ¿Y eso por qué?

"-Porque para vos, para mí, para el espectador, hay tal o cual hombre ideal posible que en la posición dada se vería afectado de muy distinta manera que vos. He ahí el ser imaginario que debéis tomar como modelo. Cuanto mayor sea la fuerza con que lo hayáis concebido, más grande, más raro, más maravilloso y sublime seréis.

"-¿Entonces vos nunca sois vos?

"¡Me guardo mucho de serlo! Ni yo, señor caballero, ni nada que conozca de una manera precisa entorno mío. Cuando me arranco las entrañas, cuando lanzo gritos inhumanos, no son mis entrañas, no son mis gritos; son las entrañas, son los gritos de otro que yo he concebido y que no existe".

"Siente con mucha fuerza, pero el modelo con el cual debe identificarse está fuera de él, es más grande que él. Y Garrick, con su "fantasma homérico" da a Diderot el argumento más poderoso de la Paradoja. (Según Diderot en Salón).

"El talento del actor –según Diderot– consiste en "copiar con talento" el "gran fantasma" imaginado.

"Para contestar el argumento del "fantasma homérico" no basta oponer que en tal o cual otra circunstancia el comediante vive su papel, experimenta una emoción verdadera y hace suya la vida del personaje en una especie de desdoblamiento; hay que demostrar que la interpretación de ese comediante es superior a la del que se inspira en el fantasma homérico. Lo que equivale a demostrar que para el comediante el ideal del arte, de la belleza no es el de Diderot.

"Según Diderot el comediante en su "sublime remedo" toma a ese fantasma como modelo: ¿y cómo habría de ser de otra manera si los papeles a interpretar son fantasmas ellos mismos? "Son los fantasmas imaginarios de la poesía, digo más: son espectros de la invención particular de tal o cual poeta".

"No era difícil decir, como hoy se hace, como ya se escribía en aquella época: el comediante debe ser al mismo tiempo sensible e inteligente.

"A riesgo de repetirnos recordemos los consejos de las cartas a la señorita Jodin, en las cuales exige, uno al lado del otro, juicio y sensibilidad. Contradiendo su tesis de la Paradoja. El moderamiento de esa su tesis aparece en Salón de 1765 y de 1767:

"Reconoce el mérito del justo medio, cuando exalta el talento del Vernet: "vigoroso y prudente tal como esos grandes poetas, esos hombres raros en quienes el juicio equilibra tan perfectamente la inspiración que no son exagerados ni fríos".

No basta ser inteligente o sensible, o las dos cosas a la vez; es preciso... ¡ser actor!.

"Y Diderot deduce: "No todo individuo sirve para todo, ni siquiera para ser buen actor, si la naturaleza se opone a ello".

"El mejor juez según Diderot, sigue siendo el hombre frío, el observador tranquilo de la naturaleza, el entusiasta sin serlo. Pero (nos parece que nuestra observación cae de su peso) el artista creador no tiene que juzgarse, en esa ocurrencia, durante la actuación.

El examen del artículo genie de la Enciclopedia es significativo y viene a reforzar nuestra hipótesis. Surge de esas pocas páginas que el genio es el resultante de la amplitud del espíritu, de la fuerza de la imaginación y de la actividad del alma. Y dice en ese artículo Diderot: "Tiene su fuente en una sensibilidad extrema". Diderot está aquí muy alejado del punto de vista sistemático de la Paradoja.

"La Paradoja tiene el mérito de hallarse en el origen de apasionadas controversias, cuyo interés todo tal vez no se habría sospechado si el filósofo no hubiera puesto en alarma (sin pensarlo: la publicación de la Paradoja es póstuma) al mundo del teatro y de las letras.

Hemos dado un vistazo general a la cuestión. De paso sacamos de ella todo lo que nos parece útil como lo que el comportamiento escénico del actor no es independiente de sus fines estéticos.

La técnica y el oficio.

"No se puede estudiar el comportamiento escénico del comediante, su psicología particular durante la representación, sin pasar revista a cierto número de problemas previos. Hay que conocer el oficio del actor para saber que hay de determinado, de mecánico, de adquirido, de artificial o bien de metódicamente preparado, de deliberadamente establecido en su arte. El análisis de la emoción durante la representación no nos dispensa de buscar si ésta se desarrolla o no sobre un cañamazo minuciosamente preparado. Si debemos disertar sobre la sinceridad de un apasionado impulso, no es inútil observar que las respiraciones del grito sublime fueron hechas en los lugares convenidos, mientras el héroe daba tres pasos y medio a la izquierda o a la derecha, siguiendo las indicaciones precisas de la dirección escénica. Los cuadernos de trabajo de los maestros más ilustres, anotados con extremo cuidado, constituyen una enseñanza preciosa a este respecto. No anticipamos nada acerca de las virtudes o los inconvenientes de un automatismo que interviene en las representaciones, recordamos solamente que el comediante se somete a entrenamientos de los cuales no podríamos despreocuparnos. Para empezar, el artista es un artesano. Tiene sus procedimientos, sus fórmulas. En la estimación que él mismo hace de su talento entra una buena parte de consideración por el trabajo realizado, por la calidad del oficio.

"Respecto de la parte del oficio en cuanto al uso del gesto y de la palabra, los grandes principios claramente formulados son poco numerosos. A uno de ellos se le presenta siempre como de un gran valor: el gesto debe preceder a la palabra. Está en los manuales. Pocos se toman el trabajo de buscarle una explicación. Parece que ese precepto se halla legitimado por la necesidad de evitar los inconvenientes de una repetición, de un pleonasma. La palabra puede ser más precisa que el gesto; si este último precede a la frase que completa su sentido, sentimos un crescendo lógico. Si por el contrario la sigue es inútil, incluso perjudicial; no sólo no trae nada nuevo sino que hace más lento el movimiento. Si hay simultaneidad del gesto y de la palabra, el uno no completa a la otra; es un acompañamiento desprovisto de valor que entorpece el conjunto.

¡Cuántos actores que se mantiene en un trivial término medio podrían elevarse muy por encima, si no desconociesen entre otros méritos, el de una verdadera técnica de base!. Muchos siguen confundiendo el oficio, pura rutina, con los elementos pertenecientes a las artes del gesto y de la palabra.

"Frente a sí, durante los ensayos, el comediante tiene a un hombre que regula la interpretación, los movimientos (entradas, salidas, desplazamientos, disposición de los personajes), corrige las actitudes, subraya las intenciones psicológicas del papel, orquesta las simbólicas de todos y armoniza los ritmos. La influencia normal del director de escena sobre un comediante no puede disminuir en nada el valor de su esfuerzo personal.

"El profano se asombrará de que uno no se oiga, de que uno no se vea mientras representa una comedia. Sin embargo, es un hecho.

"No hay que creer que sea fácil, sin estudios, decir acertadamente por lo menos, un texto "escrito" de tenor literario.

"Lo que antecede nos lleva a examinar el valor de los movimientos. "El movimiento. Esa es la gran ley", dice COQUELIN. El sentido del movimiento es primordial; no hay buen comediante a quien pueda faltarle. Georges BERR ponderó los méritos de GOT de esta manera: Descubría de manera sorprendente los movimientos justos de una escena. Un don semejante es raro y precioso, porque hemos observado que los actores que carecen en absoluto de ese don son y seguirán siendo malos comediantes". Según COQUELIN "uno se hace comprender tanto por el movimiento como por las palabras"

"Sea cual fuere la obra, el problema consistirá para el comediante en hallar la sinceridad de su emoción, la verdad de los acentos.

"Hablar del acuerdo entre el gesto y la palabra, del movimiento, de la dicción, es dejar suponer toda la importancia de los ritmos subyacentes. La educación primera del comediante consistirá, en efecto, en el afinamiento y el desarrollo del sentido del ritmo. Formación muchas veces incompleta, establecida por un trabajo sobre materias reducidas, descuidando, por ejemplo, la cultura rítmica de las actitudes, el desarrollo musical de los sentimientos.

"Así, el ritmo respiratorio adquiere una importancia tal en ciertos intérpretes, que parece condicionar a todos los demás.

"Cada uno de nosotros tiene su ritmo propio, pero es más o menos esclavo de él. La educación, la cultura, la inteligencia, la sensibilidad lo modelan o lo liberan, según las necesidades.

"En el discurso, tanto los silencios como las palabra son elementos del ritmo. CHAMFORT decía: "El silencio es muchas veces una de las expresiones más vivas y más dramáticas".

"El ritmo actúa por un fenómeno de resonancia. El artista y el oyente son interdependientes, dos elementos de un sistema en que la acción del uno lleva consigo la del otro.

"El comediante hace predominar pues, su ritmo —por todos los medios a su alcance— mecánico, físico, emocional, lógico: la voz, el gesto, la mirada, los acentos, las intenciones sugeridas o reveladas.

"El oficio se adquiere por el estudio y la experiencia, pero esa adquisición no

siempre se hace sin la pérdida de cierta espontaneidad, de cierta frescura de sentimientos".

La venidera CH. D. Nº 36 - TI, continuará con la reproducción de los fragmentos del libro de A. VILLIERS.

Tema: *En lo que sigue, Villiers expone sus opiniones acerca de importantes asuntos como el de la "Mímica y simbólica" y "La sensibilidad y la inteligencia".*

La CH. D. N° 36 - T.I., continúa con el aporte del libro *"La Psicología del comediante"* de A. VILLIERS.

El papel de lo físico.

"En la comunicación que se establece por el contagio del ritmo entre el espectador y el actor, la soltura de éste responde a la espera de aquél. El público siente, está seducido, pero conservando la impresión de salir al encuentro y de dirigir: de una resonancia física pasa fácilmente a una resonancia moral.

"La generalidad de este movimiento simpático que va de un inmenso público hacia el actor, traduce su carácter social.

"Si quedamos tan seducidos por esa cualidad de la gracia del ritmo, es aún (como observó Schiller) porque lo sabemos natural en el intérprete. Pertenece al hombre no al intérprete.

"La desenvoltura nos da la ilusión, pero el fin de todo comediante es adquirir el dominio que confiere la soltura, por lo que acude a sentir y expresar el ritmo. Los dones preciosos de la naturaleza no dispensan del estudio.

Mímica y Simbólica. "Schiller exigía del comediante "la verdad de la representación y la belleza de la representación".

"Sobre el problema de la verdad en el teatro, la discusión saca inmediatamente a relucir la emoción del comediante, que se quiere sincera para que sea verdadera, cuando parece elemental interrogarse precisamente sobre las exigencias y las necesidades mímicas del comediante.

"No es nueva la cuestión. La historia nos ha legado la graciosa anécdota de ROSCIUS, célebre actor de la antigüedad, hábil en el inesperado arte de imitar el gruñido del cerdo. Como un compañero envidioso de su éxito fingiese querer rivalizar en habilidad con él, el público demostró que estaba lejos de apreciar la calidad de los nuevos gruñidos; hasta el momento en que, irónico y triunfante, el actor sacó de debajo de su manto un cerdo verdadero y exclamó: "¡Señores, entonces ROSCIUS hace el cerdo mejor que el cerdo mismo!". "Hay varios cuentos, apropiados para ilustrar la total relatividad del realismo teatral".

"Emile FABRE hace observar con agudeza que si los Edipos o los Glocester lanzasen los verdaderos alaridos de un desgraciado a quien le arrancan o se arranca los ojos, los espectadores se taparían los oídos".

"El arte consistiría, entonces, en casar la mentira con la verdad. El gesto trazado por el actor es exagerado, pero es exacto.

"La mímica de una perfección realista minuciosa puede en algunos casos parecer chocante, sin gracia y además inexacta. Observación trivial, que no es de hoy: "lo verdadero puede a veces no ser verosímil".

"La convención del comediante puede, pues, descansar perfectamente sobre un fondo de verdad.

"Cuando la imitación es casi imposible fisiológicamente, no es la reproducción exacta lo que el comediante trata de hacer, sino la de la expresión que en la vida corriente es ya utilizada para sugerir lo verdadero; la simbólica teatral deriva naturalmente de la simbólica cotidiana..

"La simbólica teatral, utilizada por el actor y admitida por el espectador, no veda la intensidad y la sinceridad de la representación. Lo esencial es recordar que, según la frase de ALAIN: "Estamos en el teatro como en la misa; el primer fin es componer y conservar los signos".

"Las emociones a representar en el teatro más que en la vida, son además complejas, y todo el interés reside en mostrar en la mímica el aflujo de los sentimientos en juego.

"El elemento racional interviene como en todo lenguaje; la inteligencia del actor elige entre los signos, interpreta tanto o más que inventa. "Buena parte de la expresión de los sentimientos es convencional". Muchos esquemas mímicos son de origen social.

"El lado simbólico del lenguaje pasional no hace olvidar su origen natural, surgido de la expresión puramente física de la emoción.

"Se pueden provocar eficazmente las lágrimas asociándolas a estímulos afectivos, a esquemas emocionales que no excluyen las emociones de orden estético, y la frecuente repetición del proceso en el ejercicio del oficio favorece su regularidad y aumenta su poder. El flujo lagrimal se produce con la facilidad debida al adiestramiento. Ya utilicen uno u otro método (a base de representaciones o, por el contrario, puramente mecánico) o una combinación de ambos, los actores se proporcionan recursos anatomofisiológicos de los cuales no podríamos sorprendernos y que verifican numerosas observaciones.

"Partiendo de esas observaciones, el comediante dispone pues de dos métodos opuestos para interpretar el dolor (o una emoción dolorosa). El uno muy realista, exagerando casi el desconcierto y la miseria fisiológicos; el otro, más noble, traduciendo la defensa del sujeto y acentuando lo que el dolor ofrece de contenido.

"Pero con mucha frecuencia se ofrecen a la elección del intérprete las dos mímicas. De donde podemos deducir la vanidad de ciertos preceptos pedagógicos: "Interpretad más hacia adentro... o más hacia afuera". El uno quiere expresar el desorden y los estragos del dolor; el otro pretende traducir su grandeza por la resistencia que le opone. Lo importante es disponer de una técnica que baste para lograr de manera conveniente la mímica deseada. Tras lo cual sólo le falta a esta simbólica ser descifrable y luego aceptada del otro lado, el del público.

"Los juicios promulgados sobre lo natural y lo verdadero en el teatro jamás deben hacer olvidar que esa naturalidad y esa veracidad entran en un sistema convencional, en una simbólica que tiene lógica y unidad. Es un insulto al "arte sublime del comediante" (Baudelaire) querer hacer de su verdad una realidad fotográfica.

La sensibilidad y la inteligencia.

"Podemos hacer descansar todo el edificio sensible de la creación del comediante sobre la sola observación de la tonalidad afectiva de las diferentes sensaciones, que constituyen la base de esta arquitectónica que es el arte escénico.

"No hay que confundir (decía Baudelaire) la sensibilidad de la imaginación con la del corazón". Sin embargo, muchas veces se han opuesto las violentas emociones del comediante, manifestadas por encargo e inspiradas por un sentimiento de convención, a ciertas pruebas de insensibilidad en su vida privada.

"TALMA se observaba con lucidez en situaciones muy dolorosas: "Apenas me atrevo a decir que yo mismo, en una circunstancia de mi vida en que experimentaba una pena profunda, tan grande era en mí la pasión del teatro que abrumado por un dolor muy real, en medio de las lágrimas que vertía, hice a pesar mío una observación rápida y fugitiva sobre la alteración de mi voz y sobre cierta vibración esporádica que contraía en el llanto; y lo digo (no sin cierta vergüenza) pensé maquinalmente en utilizarla cuando fuese necesario; y en efecto, esa experiencia sobre mí mismo me fue muchas veces muy útil".

"La emoción no se mantiene uniformemente, sin cesar no obstante de ser experimentada, a ese nivel paroxístico en que parece absorber toda la vida psíquica. El artista conoce bien, en efecto, esas emociones paralizantes, inexplicables en el momento, inutilizables directamente.

"En su sentido más corriente, aplicada especialmente al comediante, la palabra sensibilidad se toma por emotividad.

"La sensibilidad de que se trata cuando se habla del actor es la que ha permitido al mismo mostrar cólera, temor, lágrimas, emociones de acuerdo con el papel.

"La materia prima de todas esas virtudes contenidas en la misma palabra es esa sensibilidad pura, cercana a la sensación. Y a partir de la noción sensorial, es el conjunto de las estructuras despertadas en la conciencia, "una especie de orientación inicial del ser psicosensores". Cuando reivindica la sensibilidad como una de sus cualidades primordiales, el actor no está pues, equivocado. La sensibilidad se halla en el origen del ritmo, da color a la idea, es también la indispensable emotividad. Toda la educación artística elemental reside en su desarrollo y toda la experiencia afectiva tiende hacia su enriquecimiento.

"Una sensación, un sentimiento pueden ser cultivados por sí mismos al margen de toda trama. "No tengo nada que enseñarle a nadie, pero en lo que a mí se refiere siento placer e incluso (perdón) embriaguez cuando en mi casa, absolutamente solo, en la calle, en un coche, en cualquier parte, me acontece figurarme la realización por modesta que sea, de un sentimiento, de una sensación que me atraviesa. A veces se me pone la piel llena de granitos, como una piel de tiburón sin pulir. Entonces, sí, un transporte que llega hasta las lágrimas".

"Esta observación de Lucien GUITRY nos revela uno de los procedimientos empleados por el comediante para hacer la educación de la sensibilidad. Lucien Guitry señaló perfectamente que se trataba de un sentimiento, de una "sensación" incluso que lo "atravesaba".

"El ejemplo de TALMA analizando sus propias manifestaciones emocionales durante un dolor real, nos mostraba la frecuente utilización de las experiencias sensibles por la observación. Con Lucien Guitry nos hallamos en presencia de una verdadera experimentación provocada. El actor experimenta el mismo su sensibilidad, sus facultades de emotividad, a solicitud de su imaginación. Dos procedimientos de ninguna manera incompatibles, por otra parte, y que pueden ser explotados con mayor o menor predilección según los temperamentos.

"El cultivo indispensable de la sensibilidad plantea el problema de la utilidad de las experiencias sentimentales.

"Está fuera de duda que el actor acapara inconscientemente en provecho de su arte toda la lección de sus experiencias sensibles. El artista busca siempre, en toda ocasión de su vida íntima, el estremecimiento de una sensación a agregar a su gama personal.

"Entre las experiencias sensibles conviene, pues, distinguir las que se acumulan con las pruebas cotidianas de la vida, y las otras, deseadas, buscadas, provocadas con intenciones precisas.

"En la composición o preparación del personaje es donde el actor hace función de creador; en la representación nos corresponderá buscar la síntesis por la cual lleva a cabo la unidad indispensable, y hallar las fuentes profundas donde apura la vida del personaje.

"El oficio del comediante, escribe Louis JOUVET, "no exige gran conocimiento de las cosas del espíritu, no exige de nosotros que seamos pensadores. Es un asunto de sensibilidad".

"Movido por las turbadoras afirmaciones de Louis Jovet, Pierre LIEVRE se quedó muy impresionado por el hecho de que "sin el uso de la inteligencia podía ser obtenido" un resultado inteligente.

"Más vale una interpretación sin otro mérito que el de ser viva, que una interpretación superiormente inteligente y fría.

"Llegar a esa ingenuidad, a esa compasión, a esa buena fe de enfermeros, a esa amistad fraternal y leal, es la base de la interpretación de los personajes de Moliere". Louis Jovet.

"Nuestras presentes observaciones sobre la sensibilidad y la inteligencia, sólo se relacionan hasta ahora con las generalidades del arte del actor, con los diferentes constituyentes de su técnica y con los fines perseguidos.

"El punto de equilibrio entre las fuerzas racionales y las fuerzas sensibles nos parece no solo difícil de alcanzar, sino también particularmente móvil.

"Lo verdadero, lo natural en escena son convencionales.

"La curva inteligencia-sensibilidad en función de los años, en función de la edad del intérprete, no es continua. Sus variaciones a veces son lentas, a veces caprichosas. Y tan pronto predomina la razón como la sensibilidad, el naturalismo como el lirismo, la convención como la verdad, las fuerzas apolíneas como las dionisiacas.

La elaboración del papel.

"Con mucha frecuencia el trabajo de elaboración del papel que, según la frase de Julien BERTHEAU concluye en la "improvisación disciplinada" de la representación, sólo es comprendido como una construcción técnica, un ejercicio de memoria, la indispensable absorción del texto y de las convenciones que es preciso adoptar para que el actor en escena no diga buenos días hacia el bastidor de la izquierda cuando su compañero aparece por la derecha.

"En los caos que nos interesan es cómo se lleva a cabo la lenta incubación del papel con los ensayos, la maduración del ser ficticio que habrá que hacer vivir, la toma de posesión del personaje que para muchos comediantes es una de las fases más cautivadoras del oficio. El actor nutre a su personaje durante días, durante semanas. A veces lo lleva en sí durante meses, durante años.

"La preparación es efectivamente técnica, es cierto; pero si bien toda una parte del esfuerzo sólo tiende a la construcción de un mecanismo, otra, a través de este mismo mecanismo, tiende a hacer experimentar ya, por simpatía, por contagio, la vida del personaje. Los diferentes tipos de comediante, tales como ha de revelarlos la interpretación, se anuncian, pues, en los ensayos, en la manera de tentar el papel. Sus métodos de trabajo diferirán, además, en el detalle, según sus hábitos y sus posibilidades técnicas. Así algunos aprenden primero el texto, otros lo asimilan poco a poco mientras ensayan.

La próxima CH. D. N° 37 - TI, continúa con el aporte de Andrés VILLIERS.

Tema: *Aquí Villiers expone lo que Jouvét explica como los pasos para la composición del personaje, su construcción concreta, así como lo de que sobre el mismo aspecto dicen otros actores.*

La de hoy, CH. D. N° 37 - T.I., continúa con la selección de fragmentos de la valiosa obra de Andrés VILLIERS, "*La psicología del Comediante*".

"El primer cuidado del comediante es adueñarse, en efecto de todas las dificultades del oficio. Se libera lo más pronto posible de las trabas físicas que le estorban para la composición del personaje. Adquiere los hábitos necesarios, se familiariza con ciertos accesorios.

"Es luego el momento en que se busca la ordenación afectiva y lógica de los "movimientos". Poco a poco se establecen los tramos de la respiración. El comediante perfecciona la partitura del papel, como el violinista anota escrupulosamente los ligados, los "empujar" y los "tirar".

"Las fases de la génesis del personaje no siempre se presentan siguiendo el mismo desarrollo cronológico. Cuando se lee el papel por primera vez, el comediante se conmueve en ciertos pasajes, experimenta la vida del ser ficticio, fantasma del personaje, que animará y todavía no ha adquirido el dominio técnico que lo pondrá en libre disposición de sus medios; tal vez va a comenzar el estudio literario de la obra, que tendrá que olvidar poco después. Las fases se encadenan, invadiendo progresivamente las unas a las otras y se correría cierto riesgo de arbitrariedad si se quisiera establecer una sucesión rigurosa de las etapas en la elaboración del papel.

"La documentación histórica, literaria o científica sobre la obra o el carácter a interpretar, no exige que se pierda de vista la finalidad de ese trabajo, que consiste en expresar, con todos los armónicos posibles, la significación del personaje. El beneficio de un vasto conocimiento del tema no tendría utilización inmediata, sería incluso perjudicial si por una curiosidad intelectual el comediante se dejara arrastrar sin reaccionar al callejón sin salida de las reflexiones inutilizables e incluso muchas veces contrarias.

"No decimos que las búsquedas de ese comediante curioso de las cosas del espíritu carezcan absolutamente de utilidad. Aunque de todo ese trabajo solo subsistiera la intención de un solo matiz en el curso de la interpretación del papel, no sería trabajo perdido. Pero es necesario que en ningún caso pueda alejar al actor de su misión, que es animar al ser de ficción inventado.

"Concebimos por lo tanto que Louis JOUVET haga partir la elaboración del papel de ese esfuerzo de purificación, esfuerzo de decantación necesario para alcanzar el estado de ingenuidad en que el comediante vuelve a hallar, despojado de todas las corrupciones, de todos los sedimentos, al personaje en estado puro.

"Tras la primera fase que podemos llamar de clarificación, Louis JOUVET distingue otras dos: la una corresponde a ese momento en que el comediante, por toques sucesivos y discontinuos, tiene la revelación del personaje, la intuición de su

vida; en la última fase, al fin, el comediante descubre la situación dramática a favor de la cual se imponen las reacciones de su personaje, no en lógica, sino como manifestaciones naturales y espontáneas.

"Durante la segunda fase, se efectúa sobre todo lo que Julien Bertheaud llama "la construcción concreta del personaje". Un gesto, una entonación, una actitud dan al actor la impresión de una partícula de la verdad buscada. Le parece de repente que la inflexión de la voz que ha prestado al personaje en un momento del papel ha sonado a verdad; ha despertado en él la sensación de que habría podido ser suya, la toma como suya. El actor se compenetra con el papel, en cierta manera, por sus manifestaciones sensibles, físicas, y el personaje irrumpe así en su intérprete poco a poco. No es indiferente, puesto que despierta ecos que uno toma para sí, puesto que tal gesto preciso que se le atribuye hace nacer un sentimiento de satisfacción en el ejecutante.

"El actor no se limita al estudio de las peripecias de la obra; imagina familiarmente situaciones que podrían interesar al personaje, deforma las de la trama para proporcionarse el juego de suponerle otras reacciones. En la vida de todos los días observa a los seres a semejanza de su héroe. Retiene sus gestos, los ensaya para adoptarlos o rechazarlos. De esa familiaridad nace una simpatía. El pensamiento puede apegarse a ese ser de ficción hasta el punto de tornarse obsesionante; está presente en todos los instantes. Se lo cita, se habla con él, se habla como él.

"Durante el periodo de preparación (escribe Mme. BARTET) siento que mi personaje me invade hasta tal punto que substituye a todos los intereses de mi vida ordinaria, siento que toma mi lugar".

"En esa etapa de la elaboración del papel, la imaginación del actor está, pues, continuamente despierta. El autor no lo dijo todo acerca de la vida de sus personajes; el comediante busca, dentro de la lógica, imaginarse lo inexpresado. Sobre el texto y la intriga borda e inventa. En su escuela, en Inglaterra, a fin de desarrollar la imaginación de sus alumnos, Michael CHEJOV les hacía practicar el ejercicio siguiente: les pedía que se sentasen y permaneciesen largo rato con la mirada en el vacío, tratando de imaginarse un objeto, una planta que no fuese como las demás, que no existiese y que creciese, se abriese y floreciese".

"El comediante imagina para experimentar, a fin de cuentas, manifestaciones afectivas. Si por un esfuerzo del espíritu conoce el dolor moral de un ser de invención, no se interesa por él de una manera absolutamente ajena; llora lágrimas verdaderas.

"Ciertos comediantes se conmueven más fácilmente hasta las lágrimas en el aislamiento del estudio o en el abandono del ensayo que frente al público, en el curso de la representación. Tras haber llorado como esperaban los días precedentes, a veces les acontece quedarse con los ojos secos el día del "ensayo general". Otros, al contrario, necesitan el estímulo del auditorio y del ambiente perfecto en que nace la ilusión escénica. Pero todos ellos, durante el trabajo de preparación, tratan de perfeccionar su emotividad. (Ya sea para restringirla, para exagerarla o para dominarla). Es preciso que el cuerpo responda a las sollicitaciones de la imaginación, que le preste sus medios de expresión. "Y sólo en el momento en que con ayuda de su técnica el actor ha colado la significación de su personaje en esos diferentes medios de expresión, existe verdaderamente el personaje".

"La elaboración del personaje consiste, primeramente, para el comediante, en preparar su lenguaje y sus signos; es decir, en crearse un mecanismo, una estructura técnica, destinada a un fin preciso, constituido por hábitos, por reflejos condicionados, por un verdadero automatismo. Las emociones solicitadas en los ensayos entran en un sistema de traducción cuyos diferentes elementos, movimiento escénico, mímica, texto, voz, se encadenan y se arrastran uno a otro. Las lágrimas, por ejemplo, aparecieron en tal palabra, con tal inflexión acompañada de tal gesto y de tal juego de fisonomía. El sistema está preparado para ser puesto en funcionamiento en la representación; uno de los elementos solicitará al otro.

"Sin embargo el comediante no se ha limitado a la adquisición de signos físicos, de reacciones inesperadas. Para fines estéticos precisos se fijó una orientación interesada del pensamiento y de la afectividad, una actitud mental particular provocada por la impregnación del personaje y que la representación liberará".

La representación. Caracteres psicofísicos.

"La emoción que tenemos que considerar es la del actor en la interpretación del personaje. Hay diferencias apreciables entre la expresión representada de una emoción y lo que es en la realidad, especialmente cuando corresponde a disminuciones del tono muscular. Los actores que tienen que simular el miedo, la cólera o el dolor físico, en las compañías de melodramas, no experimentan a lo vivo, ni siquiera en lo más fuerte de la acción dramática, los trastornos exactos que harían su oficio intolerable e imposible la representación concertada.

"Las escenas de cólera son frecuentes en el teatro. El comediante parte en el "movimiento" con vehemencia, se ahoga, grita, se agita... pero dice su texto. Si su cólera fuese verdadera se hallaría por irregularidad en las funciones del sistema nervioso en la incapacidad de explicarse inteligentemente.

"El llanto da lugar a mímicas impresionantes, y, cuando es necesario, el actor simula la parálisis de los miembros inferiores, se deja caer al suelo. Pero en realidad representa, se arrastra hacia donde tiene que hacerlo y tal como desea, sus piernas no le niegan toda ayuda. Sigue siendo dueño de su emisión fonética. Ninguna pérdida involuntaria de orina, lo cual nos vendría bien para asegurar que el intérprete vive realmente su papel.

"La emoción escénica experimentada por el actor tiene su desarrollo biológico propio. Sus manifestaciones son visibles, verificables.

"Nos hemos dedicado más especialmente al examen de la variaciones del pulso, de la tensión arterial y de la fórmula leucocitaria.

"Las variaciones pueden ser excesivamente rápidas. Hicimos la observación antes y después de los monólogos, muy cortos, dichos casi sin voz y sin mímica, durante los ensayos, en ausencia de todo público; la emoción interior del comediante basta para provocar en unos instantes una aceleración notable.

"Las variaciones de la tensión arterial atestiguan reacciones emocionales experimentadas por el actor en la virtualidad de la representación o en la representación misma.

"Por regla general, cuando el comediante expresa una emoción en escena o un sentimiento muy fuerte, él mismo es objeto de una emoción que se traduce en un aumento de tensión.

"Hemos buscado igualmente las variaciones de la fórmula sanguínea durante la emoción escénica, esforzándonos por eliminar en lo posible las causas de error, y en primer lugar las perturbaciones de la leucocitosis digestiva. Como hicimos para nuestras mediciones de tensión, hemos experimentado a veces en el curso de los ensayos o de reuniones consagradas a nuestro estudio, eligiendo textos cortos y apropiados. Con diez minutos de intervalo, bajo el solo efecto de una interpretación expresiva y casi sin mímica, el comediante hace variar su fórmula leucocitaria.

"Si bien no es ya posible entablar discusión sobre la existencia o no existencia de una emoción, algunas de cuyas reacciones fisiológicas hemos medido y cuyas perturbaciones hemos sometido al examen de laboratorio, de todas maneras el problema del comportamiento escénico del actor sigue siendo psicológico.

Caracteres psicológicos.

"Por lejos que pudiera ser llevado el estudio de la elaboración del papel y de los diferentes componentes afectivos e intelectuales que presiden la génesis del personaje, nada sabemos aún de la actitud mental particular del intérprete durante la representación, de las formas de conciencia de esta emoción, algunos de cuyos aspectos fisiológicos hemos examinado; nada de su proceso de formación, de su tonalidad, de la esencia misma de ese problema del comediante, que para André ANTOINE sigue siendo "un magnífico y profundo enigma" sobre el cual PIRANDELLO bordó el tema de su comedia "Esta noche se improvisa".

"El actor ha estudiado, madurado, establecido el papel. Se ha formado un automatismo, dispuesto ahora a entrar en actividad. Aún más; el personaje no va a salir de la nada. Así, hemos visto con Mme. BARTET como éste "invade" al intérprete durante el período de preparación y substituye a todos los intereses de su vida. Mas para hacer surgir en el momento preciso todo lo elaborado, ¿le es necesario al comediante ponerse en un estado especial y preparatorio?

"No es posible negar que se pueden encontrar estados particulares propicios al nacimiento de los sentimientos escénicos.

"Parece, en efecto, que esos estados preparatorios varían hasta el infinito según los casos desde la cantidad despreciable hasta el factor preponderante. Entran en juego la naturaleza de la representación, las circunstancias en las cuales se lleva a cabo, la misma personalidad de los actores, su concepto del arte, la estética de la época.

"William ARCHER en su "Fisiología del actor" dice: "Es casi superfluo que agregue que ninguno de mis corresponsales confiesa que se identifica desde la mañana con el personaje que debe representar por la noche".

"Los estímulos solicitados o recibidos por el actor antes de entrar en escena son de orden e importancia tan variados como es posible hallarlos. Ya al caracterizarse, a medio cubrir todavía por las ropas del personaje, el comediante se coloca en un estado de espíritu particular. Sin duda no está en su papel realmente, parece que no piensa en él, puesto que charla de una y otra cosa. Por un instante, sin darse cuenta siquiera,

ya pone en su rostro un ensayo de la expresión que será la del personaje. Y frente al espejo verifica el plegado de su túnica o de su toga; acaba de hacer el gesto que dentro de poco será el del personaje.

"Saborea el placer de la "metamorfosis", el placer más grande del comediante, según GOT y otros muchos.

"¿Cómo va a entrar en escena el actor? William ARCHER que se ha preocupado por esta cuestión, cita entre otros, el caso del actor MACREADY, que en el papel de Skylock tenía la "costumbre de sacudir con violencia una escalerilla antes de entrar en escena, de manera de enardecerse en el grado deseado". ARCHER justifica esta manera de obrar con el juicio de DARWIN: "El que se deja arrastrar a gestos violentos aumentará su furor; el que no domina los signos del miedo lo sentirá en un grado más elevado".

"Hemos visto comediantes (entre otros casos, en el del Avaro) que refunfuñando palabras indistintas, que se agitaban, que movilizaban de cualquier forma sus músculos, todo su mecanismo psicomotor, despertaban los medios sensibles y físicos que tenían que utilizar en escena".

La próxima CH. D. N° 38 - TI, nos acerca al final de esta extensa reproducción de fragmentos del libro de André VILLIERS, pero la importancia fundamental del mismo para nuestra materia así lo ha requerido.

Tema: *En la continuidad de su exposición Villiers hace la interesante cita de lo que Samson, el famoso actor francés dijo: "Si alcanzar quiere la cúspide su talento un actor, conservará la cabeza cuando entrega el corazón".*

Como lo anunciamos; la de hoy, CH. D. N° 38 - T.I., continúa la transcripción de los párrafos seleccionados del libro "*La Psicología del Comediante*".

"No es cosa de discutir la existencia de una emoción que hemos verificado y algunas de cuyas reacciones hemos medido. En términos mas generales hay que admitir una manera de ser y de sentir durante la representación, que tiene sus modalidades propias. El actor experimenta en escena sentimientos cuya experiencia hace él solo y sólo en esos momentos. Pero debemos observar que la marcha de esos sentimientos escénicos se desarrolla sobre un cañamazo preparado. El papel ha sido establecido minuciosamente. En tal frase el actor hará tal gesto y no otro; irá a sentarse en esa silla y no en aquélla. Cuando la heroína levante su rostro inundado de lágrimas, será en el lugar preciso en que el delgado haz del "spot" la tome y haga perceptible su sufrimiento al espectador. Hemos comprobado cien veces ese cuidado del movimiento escénico, incluso en el mayor arrebató de la representación.

"Recordemos la preparación del papel y la selección que presidió a la eliminación de ciertos matices, por ser incompatibles con la construcción del conjunto, con el "movimiento" de la escena.

"A medida que el actor representa una obra su inseguridad desaparece, sus fuerzas vivas disminuyen", escribe Jouvét, quien agrega: "Su sensibilidad se aminora pero su potencia de ejecución gana con ello".

"Las lágrimas, provocadas sobre todo las primeras veces por el aflujo de las representaciones, en el calor y la fiebre de los sentimientos escénicos, obedecen después más fácilmente al mecanismo de los reflejos condicionados; el fin (o uno de los fines) está alcanzado de todas maneras.

"Observemos de todas maneras lo penoso que es representar, representar la alegría, por ejemplo, cuando se tiene de luto el corazón. En esa circunstancia no se trata solamente de fijar la atención a pesar de un dolor lancinante; hay que evitar la representación del sentimiento personal sobre el movimiento escénico. Esta obligación de expresar una emoción cuando la vida impone otra totalmente diferente, no deja de impresionar. Es la risa del Payaso. Todos los comediantes, en diferentes grados, conocen evidentemente esta servidumbre. Y que no le impide ejercer su oficio, ni siquiera en las circunstancias más dolorosas, es un hecho.

"No cabe duda de que el sentimiento escénico tiene una persistencia y que, a su vez, puede influir durante cierto tiempo sobre la tonalidad de los sentimientos reales".

CHALIAPIN, el gran comediante lírico, habla de la "disciplina del sentimiento". Nos describe un Payaso que desencadenaba las risas, y sin embargo lloraba realmente en escena, hasta el punto de tener los ojos llenos de lágrimas aun después en su camerín. Chaliapin decía: "Hay en el escenario dos Chaliapin. Uno representa, el otro

vigila". "Esta vigilancia interior no debe paralizar la emoción, sino simplemente regularla.

"SAMSON, el famoso actor francés había formulado en su "Art Theatral", esta regla:

"Si alcanzar quiere la cúspide su talento un actor,
conservará la cabeza cuando entrega el corazón".

"Jacques COPEAU: "El todo del comediante consiste en darse. Para darse es preciso primero que se posea". La siguiente frase de JOUVET, nos deslumbra de claridad: "Una vez en el escenario, el comediante debe poder ponerse en estado segundo y controlar ese estado casi mediúmnico".

Emile FABRE que ha vivido largos años entre actores, en la época en que más se ha exaltado ese ideal de despersonalización del comediante durante la representación, afirma sin ambages: "Es indiscutible que el actor, cuando representa, debe seguir siendo dueño de su emoción".

"William ARCHER, al término de su famosa encuesta que frecuentemente hemos citado, se expresa así: "Me parece que de estos ejemplos se puede sacar la siguiente conclusión : el artista cabal, aun en el ardor y en la tempestad de la pasión , debe seguir siendo dueño de sí para no descuidar ningún medio que le permita economizar y reforzar sus recursos físicos".

"Louis JOUVET escribe: El actor deberá adquirir un mecanismo que bombee la emoción y luego provoque la emoción por costumbre".

"Serge LIFAR, el eminente maestro del ballet del Teatro National de Opera, de Francia, hace esta afirmación: "Es preciso que el cerebro domine al temperamento, asegure un "control" interior y dé el sentido de la medida necesario a la perfección del arte". Louis VIERNE decía una cosa similar: "El dominio ciego del sentimiento impide al artista contemplarlo o expresarlo".

"Emile FABRE observa "si en las artes todo es convencional, en el teatro hay siempre un elemento que es muy real, muy vivo: es el actor en cuanto ser humano".

"Hemos observado la satisfacción del comediante cuando se "metamorphoseaba", su placer al sentirse en comunicación con el público y sensibilizado por él. No se trataba del sentimiento o de la emoción experimentada en la representación, durante la interpretación del papel, de la penetración del actor por los sentimientos del personaje. Esta emoción presenta un carácter decididamente claro y de primera importancia: es agradable. "Hay que gozar en escena", decía Lucien GUITRY.

"MOUNET-SULLY, el notable actor francés hallaba en la emoción intensa a que llegaba en la plenitud de su arte un arrobamiento, una embriaguez. "La fuente positiva de nuestras embriagueces es la sensación de una vida que no es la nuestra y que nos vemos conducidos a vivir por un esfuerzo de nuestra imaginación". En la tristeza, en el dolor, por consiguiente, el comediante más sincero, cuya emoción es verdadera, experimenta un placer auténtico.

"Hemos escrito que el personaje habitaba al comediante. Para expresar la misma

operación que la que traduce la expresión "entrar en la piel del personaje", es declarar exactamente lo contrario. De donde podemos deducir que son otras tantas imágenes cuyo valor es sólo metafórico. En sus sagaces observaciones sobre "El Arte del Comediante", Louis JOUVET, distingue dos matices, según que el intérprete componga su personaje o lo deforme a la medida de su personalidad. En un caso él habita el personaje, en el otro es habitado por él.

"Como por otra parte dice Louis JOUVET: "Es indiscutiblemente un alma extraña que viene a habitarnos". MOUNET-SULLY, se expresa así: "La composición de un personaje no consiste, según la expresión consagrada, en meterse en la piel del personaje; es precisamente lo contrario; se evoca, se construye por medio del estudio histórico, por reflexiones, etc., un personaje, y se hace que el personaje entre en uno mismo, se hace uno habitar por él; le entregamos nuestro cuerpo y nuestra alma, tratando de suprimir lo más posible nuestra propia personalidad". Igual afirmación en Mme. DUSANE: "-Es más bien el papel el que se mete en nuestra piel, y desde el interior modifica nuestros rasgos y nuestra actitud".

"Porque por fin tocamos el carácter fundamental de las modalidades de conciencia del comediante durante la representación: experimenta una emoción que es propia de él y se la presta al personaje.

"Sobre este punto no hay discusión; esa fatiga, esas lágrimas que corren, esa modificación de la tensión arterial, esas reacciones hemoclásicas son propias del actor, del hombre que respira, del ser vivo que se mueve frente a los espectadores pero ese hombre tiene conciencia de expresar sentimientos que no son suyos.

"El comediante tiene la sensación absoluta de ser el personaje, pero también conserva absolutamente la sensación de su yo de actor.

"En "Casa de Muñecas, Suzanne DESPRES le decía a su compañero CHABRIER: "no tan aprisa... no tan aprisa". Estas informaciones determinan solamente su comportamiento escénico. Afirman su vigilancia y su dominio. Pierre MORIN nos relata una anécdota personal. Representaba Peergynt. En el cuadro de la muerte de Aase, Mme. DESPRES estaba inolvidable, habiendo terminado de decir su texto, MORIN trastornado, conmovido como un espectador cualquiera, olvidó cierto detalle del movimiento escénico. Y oyó, murmurado entre dientes por Mme. DESPRES que acababa de vivir esa muerte patética con una emoción intensa: "Los ojos. Cíerreme los ojos".

"El comediante experimenta una emoción o un sentimiento que son de él, pero que presta a su personaje. Dicho de otra manera, hay contigüidad del sentimiento personal y del sentimiento ficticio.

"Por consiguiente, no hay ninguna alteración de la personalidad. Ese estado puede adquirir una complejidad cada vez mayor, pero siempre hay coexistencia de un yo crítico y de una variedad de sentimientos y de emociones.

"El personaje habita al actor, no como una obsesión que no dejaría de alterar su personalidad, sino por el aflujo de las representaciones, preparadas, esperadas.

"En esa conciencia vaga de un yo que no está alterado en sus capas profundas, pero que recibe con complacencia el tinte de los sentimientos prestados al personaje,

sólo muy confusamente percibe las características de su estado. Esta misma confusión es para él una satisfacción puesto que es el ideal hacia el cual tiende la mentira de su arte.

"Así se explica que el comediante pueda vivir Edipo, Orestes o Hamlet, con la intensidad que conocemos, sin presentar trastornos de la personalidad, y que, al contrario, goce de esa dinámica generada por la emoción estética.

"El arte del actor descansa, pues, sobre una ambigüedad que ya se ha mencionado: la ficción teatral se expresa por una presencia real, la convención se expresa por una personalidad verdadera.

"Si alguna paradoja existe en la actividad artística del comediante, reside en la necesidad, para la preparación de la representación, de una inteligencia y de una sensibilidad que puede convertirse en un estorbo durante la representación. La síntesis de todos los elementos sensibles, intelectuales y físicos, de todo lo que ha sido elaborado, se realiza, en efecto, en la representación. Durante el período de ensayos el actor ha entregado su papel a su sentido crítico. Hizo el estudio de la psicología de la obra, de sus prosodia, de la época a la que se remonta. Tropezó con las dificultades que deberá vencer, con los gestos que debía dominar, con las exageraciones o las debilidades que había que ocultar. Buscó, por otra parte, conmoverse, movilizar su sensibilidad hasta el extremo. Ahora debe vigilar, moderar esa emotividad; cuando reprime el gesto condenado no debe pensar en la razón de esa condena, debe olvidar el estudio mismo que se ha impuesto".

"Sean cuales fueren las cualidades intelectuales que el actor pone en juego para la elaboración del personaje y mientras se entregó a su estudio, deben eclipsarse durante la representación, y la síntesis de todos los componentes es de base afectiva. Es el tono afectivo el que sirve de argamasa. Olvidándolo todo, pero sintiendo, viviendo con intensidad el papel, siguiendo a su tendencia a traducirlo todo con su cuerpo y su voz, por medio de la acción y la mímica, halla el comediante la unidad del personaje. En efecto, el actor para expresar, antes que nada actúa".

"Hay en esa actitud del actor una manifestación de exuberancia motriz que hace pensar en el juego –exceso de energía, superabundancia motriz– de SCHILLER y de SPENCER.

"En cuanto a esas relaciones de naturaleza entre el arte y el juego, no es el azar el que hace que se hable del juego teatral. El comediante juega la comedia, juega su papel, juega "la situación". El primer elemento del arte del comediante es el juego. Lo que nos interesa en el comediante es su instinto de juego, reducido a su estado puro, abstraído precisamente de todas las trabas estéticas y sociales. Entonces se nos aparece, no próximo al juego del niño, pero sí derivado de él. Es lo mismo. Cuando decimos que se nace actor, expresamos una verdad distinta que cuando afirmamos: se nace músico o poeta.

"El estudio del juego del niño concede en efecto, un lugar preponderante a sus disposiciones dramáticas. "No es pues absolutamente injustificado atribuir, como hemos hecho, a una necesidad de dramatización, un lugar aparte y una significación estética mas grande entre las tendencias espontáneas del niño", dice Mme. LASCARIS en su libro "La educación estética del niño". En ese su penetrante estudio de las actividades instintivas del niño, señaló muy bien la teatralidad del niño. Cuando

dramatizan, los niños no tienen la sensación de estar haciendo arte. Todo en su comportamiento, hasta sus desdoblamientos y sus estados tan cercanos a la hipnosis "que muchas veces es necesario despertarlos de sus juegos" hace pensar en el actor de manera tan patente que Mme. LASCARIS se interroga: "Habría que preguntarnos, en otros términos si el niño-actor no será el tipo indiferenciado e inconsciente cuyo contratipo evolucionado y consciente será el actor-artista, y si la necesidad de dramatización, ese "instinto" de mutación, de polimorfismo y del espectáculo no sería en sí mismo una tendencia estética, una necesidad estética en sí". La hipótesis no nació de un solo examen del juego en general, sino de todas las tendencias del niño, de su mentalidad imaginativa y de sus caracteres físicos y fisiológicos.

"Dotado de una extrema movilidad de conciencia y de una gran emotividad, pasa fácilmente de las risas a las lágrimas, sobresaliendo en la facultad de cambiar de personalidad en el juego de sus emociones. Es afectivo y motor.

"La actividad del juego del actor surgió de las mismas disposiciones afectivas y motrices que la del niño. Si en el juego de éste la necesidad de dramatización aparece como una tendencia espontánea, y la primera tendencia estética, el arte del comediante se remonta entonces lo más lejos posible sin derivación. En su pureza original es ya una "necesidad estética en sí". Ahora bien, ésta es precisamente la conclusión de Mme. LASCARIS: "Se puede decir entonces que con la fantasía motriz y la curiosidad orgánica, en parte a causa de ellas, la disposición dramática es lo que constituye el fondo mismo de la naturaleza del niño. Ésta se manifiesta en su noción de las cosas, en su lenguaje y en todas las formas de su juego. Él mismo, actor y mimo, interpreta todo en términos de acción".

"La observación de Mme. LASCARIS ofrece el interés de mostrarnos esa teatralidad en el juego y como el mismo fondo de la naturaleza del niño.

"No nos sorprendamos, pues, por el diagnóstico del Dr. DIDE sobre el comediante: "Imaginación viva, emotividad pronta, facultad de ilusionarse, gran movilidad de carácter", que resume así: "psicosis infantil". Todos los términos merecen retenerse, a no ser la palabra "psicosis", cuya utilidad no vemos para designar un estado mental evidentemente particular, pero de ninguna manera patológico.

"Hay que admitir, por lo tanto, que este instinto de juego y esta disposición dramática están anclados con más fuerza en algunos, que los caracteres afectivo y motor se fijan en los futuros comediantes.

"La disposición dramática se ha convertido en un arte; el juego del actor es una actividad artística".

En la próxima CH. D. N° 39 - TI, concluimos con el libro "*La psicología del Comediante*".

Tema: *Prosigue Villiers con las explicaciones acerca del trabajo interior del actor, en el que marca la importancia de la desconstrucción muscular con citas de Jovet y de Stanislavski.*

La Charla Debate de hoy N° 39 - T.I., concluye la selección de fragmentos del libro "La Psicología del Comediante", de André VILLIERS, quien pese a eso no nos abandonará aún.

"El niño incorpora la ficción a la realidad. Hay interpenetración de ambas para crear un mundo particular. Un ejemplo: Una niña rompe su muñeca; experimenta una pena sincera, y juega al entierro. ¿Cuáles son las partes del juego y de verdad en la expresión de esa pena? El niño se ha creado un mundo particular en que la fábula y la verdad se mezclan para confundirse. Evidentemente, el comediante no se porta así, ni siquiera cuando las circunstancias lo hacen representar un papel a semejanza de sus sentimientos íntimos. El actor todo lo más utilizará resonancias personales en su arte. Pero en la medida en que gracias a la representación, gusta la reviviscencia de sus recuerdos, en que imagina sensaciones por sí mismas, en que da una trama a ciertos episodios de su existencia, es decir, en que teatraliza su vida (lo cual a veces se produce), se puede hallar un eco de la mentalidad del niño. Esa supervivencia actúa de esta manera en su vida íntima. La utiliza en el sentido de que le hace conservar su instinto de teatralización, pero ahora regulado y sin alterar la naturaleza de la representación. Esta no está hecha para incorporar a ella las realidades de su experiencia personal. De su tendencia primera, la disposición dramática del niño, el comediante ha hecho un arte completo.

"No se puede gritar, aullar, sin enronquecer; entonces es preciso que se cree la ilusión de estrangular el grito en la garganta, colocar la voz de tal manera que no se vea uno obligado a abandonar con un acceso de tos tras unas cuantas líneas de texto.

"En toda mímica hay una cantidad de acciones musculares parásitas; el comediante cabal sabe desistir de aquellas que no son precisas para la verdad de la expresión. Sabe aflojarse. Es el abecé del aprendizaje, sea cual fuere el maestro. MOUNET-SULLY le hacía a veces el favor, a compañeros más jóvenes o menos experimentados, de abrirles en escena los dedos crispados. No se podría ser verdaderamente el personaje si no se está flojo, dice Louis JOUVET. Stanislavski insistió igualmente sobre la necesidad de triunfar de su cuerpo".

"Se trata de un enriquecimiento de los medios que están a disposición del intérprete. El comediante se libera de su cuerpo haciendo de él un instrumento dócil. Cuanto más dueño sea de él (o, si se quiere, menos esclavo suyo) más fácil será la vigilancia de su emoción y por eso mismo le será más posible dejarse llevar a la ficción de sus personajes.

"Libertad física que reside en la eliminación de las acciones musculares perjudiciales, en la utilización de ciertos reflejos condicionados, pero en la abolición de toda manifestación emotiva. El comediante representa la cólera sin apretar los puños, sin dar de puñaladas a su compañero, pero no por eso deja de experimentar una

emoción.

"El actor creador es, en los instantes privilegiados de la representación, todo lo que percibe más allá de las palabras y de la partitura del papel, y que traduce en mil matices de la mirada, de la voz, del gesto. Se le proporciona el texto, rico de sentido y de posibilidades; pero él con su intuición de artista, penetra y expresa lo que la palabra o la imagen buscaba sin poder llegar al corazón. Con su infusión simpática capta, como diría BERGSON, "la intención de la vida" del personaje".

Ahora, en efecto, seguimos con André VILLIERS, en la reproducción de párrafos de su otro libro de indudable valor para nuestra materia "*La Psicología del Arte Dramático*", Editado por Librería Hachette, Buenos Aires, 1955.

Transcribiremos principalmente, fragmentos de aquello que se relaciona con la materia de este "Complementos", por tanto referido al actor.

"La representación dramática. "Representar es hacer presente por medio de presencias". (Henri GOUHIER) Por presencias efectivas, no imaginarias, no por un sentimiento. Es actualizar la obra, es decir hacerla actual durante el tiempo que dura la representación y, para esto, traducirla en actos. Porque los intérpretes son "actores", conducen la acción dramática"; la división de la obra se hace en actos. Las acciones son las del "personaje", es decir, de personas, no de efigies; y la persona es realidad viviente que tiene una densidad, un cuerpo, una voz. El arte es transposición, interpretación, simbolización; así es que se pueden imaginar diversas maneras de penetrar, de actualizar y de obrar los personajes; sus actos, sus cuerpos, sus voces, son capaces de sufrir todas las transfiguraciones del arte. Pero en el límite en que ya no actúan ni tienen cuerpo ni voz, ya no hay teatro.

"No hay arte dramático sin juego teatral, sin representación. Pero esta actividad de representación, con presencia real de personas, responde a estructuras fundamentales del comportamiento humano.

"La representación dramática utiliza para los fines del arte las disposiciones "lúdicas", instintivas, del individuo (a veces muy próximas a la simple exhuberancia motriz), su instinto de dramatización, sus necesidades de metamorfosis, su complejo espectacular o exhibicionismo.

"Aún cuando los autores se negaran a ser representados, habría actores que reinventarían un arte de la representación, y espectadores, porque la voluntad de metamorfosis, los instintos "lúdicos" y de dramatización, el complejo espectacular, son fundamentales, inherentes a nuestra naturaleza.

La función del Actor. Trabas y libertades del actor.

"Al primer examen de las condiciones de la representación teatral aparece la preeminencia del actor: por él, el hecho teatral adquiere su significación. No es, por lo tanto, sorprendente que los grandes reformadores del arte dramático, los maestros de la escena de ayer y de hoy, hayan estudiado con la más viva atención el problema del comediante. Sus reflexiones se mezclan, se apoyan, a veces se oponen, en función de los ideales de escuela y de los fines perseguidos. Todos subrayan la importancia del actor.

"Al proclamar él mismo su sumisión al texto, el actor marca humildemente su dependencia del poeta; testimonia la honradez de su participación en la obra colectiva del teatro. Pero se proclama el primer obrero en ella.

"Poco importa que el actor sueñe con presentar a las multitudes una imagen que le obsesiona de un misántropo o de un avaro: debe interpretar Alceste o Harpagón en las situaciones y términos elegidos por MOLIERE.

"Las primeras dificultades del comediante se presentan bastante rudas. No solamente las de su técnica y su oficio —que, por ejemplo, exigen la inspiración o al menos la perfecta disponibilidad de sus facultades a la hora fijada en cartel— sino las otras, que se presentan como una abdicación de la personalidad por la renuncia del actor a la expresión de sus intenciones personales, el consentimiento a mostrarse muy distinto de como es en realidad; por su sujeción a las reacciones del público cuya sensibilización espera, cuya cálida simpatía, emoción y risas y hasta cuyo aplauso busca. Violencia aún para el actor obligado a representar un papel dichoso y alegre cuando la desgracia lo abruma en la vida privada. Violencia cuya penosa grandeza ha sido muchas veces ensalzada, cuando no vilipendiada.

La creación del actor se manifiesta, en efecto, por su presencia corporal. Está más allá, delante del público que ha ido para verle y oírle, no a través de un intermediario cualquiera, no en imaginación sino en persona.

"Para el comediante, a pesar de sus frecuentes rebeldías, no obstante los recursos de los disfraces y maquillaje, del vestido, de la máscara, de las estilizaciones, del empleo exacerbado o resignado del gesto o de la voz, es evidente la obligación de reducir, el objeto de su creación a las posibilidades mismas de su cuerpo. No se evade de sí mismo en el sentido propio de la palabra. Sí, en un ímpetu de artista, olvida sus "harapos", las ligaduras y la forma material de su ser, haga lo que haga, su cuerpo está ahí, en la escena. El super muñeco soñado por Gordon CRAIG sigue siendo un Hombre. El actor es un hombre que debe y quiere exhibirse como tal. Su arte exige la exhibición de su persona.

"Por eso no es sorprendente que en el arte del actor se haya querido ver ante todo el arte por excelencia de la imitación. Desempeñar el papel de Avaro o de Hamlet es imitar al Avaro o a Hamlet; representar el dolor o el amor es imitar el dolor o el amor. Partiendo de esta idea, PLATON proscribió al comediante de su República: "el imitador no tiene más que un conocimiento insignificante de las cosas que imita y... la imitación no es sino una chanza indigna de gente seria". Así, el actor es proscrito de la República pero en compañía del poeta, después que se ha rendido homenaje a sus maravillosas cualidades".

"Cualesquiera sean las escuelas dramáticas y los diversos modos de expresión escénica, el actor no puede disimular la parte grande de realismo de su arte, que depende de la autenticidad de su persona en la escena.

"La animación del personaje impone aún, entre otras obligaciones, la de la emoción, cuyas características paralizadoras, enajenantes, se conocen.

"La emoción escénica es una realidad de hecho; con sus características propias, por supuesto, pero indiscutible. El aumento del número de pulsaciones, las variaciones de la fórmula sanguínea, las modificaciones de la tensión arterial durante la

representación, comprobadas y medidas en circunstancias probatorias, ahorran mayor comentario.

Como lo hemos visto en las transcripciones de fragmentos de la "Psicología del Comediante" del mismo autor, en encuestas realizadas, todas las confesiones de los actores, atestiguan el dominio del comediante en la representación escénica. Su emoción y más generalmente, sus sentimientos escénicos están sometidos a un control

"La cualidad estética de su emoción se reconoce en la satisfacción que le produce y en el placer que con ella experimenta. Lucien Guitry: "Hay que gozar en escena". MOUNET-SULLY: "La fuente positiva de nuestros transportes es la sensación de una vida que no es la nuestra".

"La emoción es agradable al actor, porque procede de una actividad estética, y esto es lo que hace que, después de la representación, a pesar de la fatiga, experimente la sensación de una actividad general acrecentada. El actor no es el esclavo de la emoción, es el dueño.

"Conviene hacer notar que la emoción considerada no es la del personaje, sino la del actor en la interpretación del personaje; que debe ser admitida como valor de representación...

"Desde que se hace del actor un puro imitador, su simulación puede parecer impostura. Por el contrario, hágase de su arte una transfiguración de lo real y la objeción desaparece.

"El mérito del actor no es solamente técnico. La animación del personaje exige una participación activa, el empleo de recursos personales, sensibles e intelectuales. El texto supone, en la representación un contexto del sentimiento, del gesto, de la voz.

"Las cualidades que el actor muestra en la animación del personaje, no son únicamente de imitación, de emoción, de observación, de inteligencia y de sensibilidad. Depende también de los recursos de una imaginación propia, material y dinámica, del gesto de la voz, del aliento, de las respiraciones.

"A favor de esta sensibilización, se oyen ecos familiares de lo inconsciente, removido y solicitado, surgen aspiraciones. La alineación artística del actor no recuerda de ningún modo esas psicosis inquietantes, esas dislocaciones de la personalidad que pudieran degradar su actividad artística.

"El sentimiento de enriquecimiento experimentado por el comediante proviene de la liberación de lo que dormitaba en potencia en él, en las profundidades de su conciencia. Su esfuerzo consiste, aparte del trabajo técnico, en la búsqueda de esta liberación: trabajo de activación de tendencias.

"Artista con todos los prestigios de una imaginación original, cuyo uso ilimitado le permite la actividad escénica, encuentra su seguridad en la esencia misma de su arte. Interpretando la emoción del personaje, se afirma en potencia.

"Gracias al actor, a su cuerpo, a sus lágrimas, la evasión hacia la belleza que nos propone el teatro no es nunca una mentira. El actor concilia las trabas físicas con las construcciones imaginarias. Así el hombre se idealiza sin renegar de sí".

El actor y la sociedad

"El examen de las condiciones de la interpretación del comediante permite conocer las posibilidades de su arte, pero insuficientemente si se tiene en cuenta que debe actuar de manera inmediata sobre el público. Su poder de sugestión o de persuasión no será el mismo sobre espectadores hostiles que sobre un público en simpatía o indiferente.

"El juicio despectivo infligido en otros tiempos al actor, y al cual se recurre con frecuencia, se debe, no solamente a contingencias históricas, sociales y religiosas, sino, más profundamente, a las exigencias de su arte y a las particularidades psicológicas del artista. La indispensable exhibición del actor ha sido considerada a menudo como una prostitución; puede serlo, y lo es sino trasciende por el arte, sino se justifica por un propósito estético moral. Ahora bien, este exhibicionismo no es consecuencia imprevista de las necesidades de la representación. Responde a una disposición fundamental del actor.

La creación del actor.

El comediante provoca en el público respuestas de un alcance tan extraordinario, porque se afirma como persona, no como cosa y, por consecuencia, no como instrumento. Esta interdependencia entre el actor y el público tiene un real interés estético.

"Después de examinar los recursos propios del comediante, los de su imaginación, por ejemplo, no es posible negar sus posibilidades de creación.

"La imaginación del actor tiene, por otra parte, los caracteres propios de su arte. Mientras que el poeta se vuelve hacia la ficción, el actor "obra" su ficción.

"El comediante encuentra, por una imaginación muy personal, correspondencias de rica sustancia material y dinámica para imágenes ligadas a intuiciones pobres.

"En el acto teatral se deben al comediante instantes de enorme interés, que son el resultado de un encuentro elegido entre el intérprete inspirado y el público receptivo.

"El problema está en el valor estético de una representación que implica una actividad de respuesta y una respuesta momentánea.

"El arte no se aparta de la vida social y el teatro es por excelencia un arte de expresión colectiva y no puede prescindir de las actividades de respuesta.

"Muy lejos de ser despreciativo, el carácter transitorio de la creación del actor tiene un valor considerable, único. El de un encuentro elegido y vivido".

En la venidera CH. D. N° 40 -TI, continuaremos con este libro de A. VILLIERS.

Tema: *Ahora Villiers, desde su otro libro, comenta aspectos que hacen a la materia nuestra, como "Los conflictos entre director y actor" y "La pareja actor-espectador".*

La CH. D. N° 40 - T.I., concluye la reproducción de fragmentos del libro "*La Psicología del Arte Dramático*" de André VILLIERS.

Los conflictos entre director y actor.

"Los reformadores del teatro han dirigido con simpatía su atención hacia el actor y a menudo lo han exaltado; pero algunas veces, en su edificación del arte dramático, le han discutido sus poderes.

"No se puede negar, porque es evidente, que con las indigencias del texto, los actores inspirados hacen verdaderas obras maestras. El arte reside entonces en la interpretación; la pieza no es más que un cañamazo, un sostén para grandes proclamaciones de pasiones, grandes sentimientos –siempre materia de trascendencia–.

El estudio psicológico del comediante separa sus trabas y sus libertades y obliga a reconocerle una creación auténtica que responde a las exigencias del arte. No es exacto que la personificación sea reductible en absoluto a un principio realista de imitación; no se pueden negar los caracteres estéticos de la emoción, ni guardar silencio sobre la imaginación original del comediante.

"Se puede admitir que existen grandes creaciones de director de escena como grandes creaciones de actor que se justifican por su resultado. El problema es diferente cuando, siendo la supremacía del director erigida en principio, este último es aplicado por cualquiera que no es un maestro o un poeta del escenario, y que en su obsesión de "crear" se olvida de ser un honesto obrero del arte.

"El arte del director de escena no debe ejercerse en detrimento del comediante; va en ello la vida misma del teatro. Toda frustración de las ventajas por las cuales el actor anima, da un alma al personaje, conduce al empobrecimiento de la expresión escénica.

"Sean cuales fueren los problemas de la puesta en escena en la evolución del arte dramático, la función del actor sigue siendo esencial y el primer cuidado es reconocer sus exigencias.

La pareja actor - espectador

"Es la voz del actor, el rayo visual del espectador al intérprete en la cinemática de sus desplazamientos y sus gestos, son los componentes físicos y psicofisiológicos del ritmo, los que hacen del espectador y del comediante dos elementos interdependientes de un sistema, en el espacio y el tiempo bien estructurados de la representación. El actor distribuye los "acentos" de las intensidades vocales, ordena los "movimientos", los "tiempos" y los silencios según grandes construcciones rítmicas que tienden a imponerse al auditor. En efecto, uno de los caracteres del ritmo es ser

invasor, comunicativo. Es, sin duda, elección, pero entre elementos dados, insinuados o propuestos con insistencia. Y son numerosos: físicos, afectivos, intelectuales. Subyugado, el espectador toma el ritmo y hace suyo el movimiento del actor; se opone a aquél por sus reacciones personales, sus resistencias a la emoción, lo que se siente muy bien en el escenario por los mil diminutos matices de los cuchicheos, las risas claras, la fluctuación de una multitud distraída cuando lo que se espera es un público petrificado, con el aliento en suspenso. Susceptible a estas impresiones, el actor reacciona a su vez; "sostiene", aporta algún nuevo elemento de tensión, suspende el tiempo durante el aplauso...: introduce nuevos valores rítmicos. Hay verdaderamente resonancia entre la sala y la escena.

"Las miradas convergen hacia el escenario: es el único espacio luminoso cuando la sala está sumida en la oscuridad (y en la oscuridad la agudeza auditiva aumenta); el marco de la escena está concebido, construido para no desviar la atención

"Los espectadores, sometidos en los mismos instantes a las mismas impresiones sensibles, acuerdan sus ritmos a las sugerencias de los diversos ritmos propuestos o físicamente impuestos. Los ritmos se propagan bien cuando no hay solución de continuidad en los elementos propagadores.

"A la concentración de medios rítmicos y afectivos impuestos de fuera responden, en efecto, actitudes mentales favorables.

Para Jacques COPEAU, el hombre de la sala debe ser capaz de "murmurar las frases del hombre de la escena al mismo tiempo y con el mismo corazón que éste".

"Es preciso que la presencia del actor tenga esa verdad persuasiva, ese valor auténtico que permite el juicio de existencia en el plano de la acción dramática.

"El arte del teatro (ahí está su grandeza) con su considerable poder de embrujamiento, impone su universo quimérico por presencias concretas y cambios reales de ser a ser; sus medios en toda la extensión de los teclados son físicos y espirituales, y no puede acontecer que la experiencia de dos o tres horas de representación no sea vivida; no puede ser enteramente gratuita y desinteresada.

"El arte dramático es un juego de emociones, sea cual fuere su carácter estético en una actividad desinteresada, sin objeto inmediato práctico, aquéllas no tienen amplitud más que por que son solidarias de creencias y actitudes íntimas.

"La obra y el personaje que no viven en nosotros de alguna manera después del espectáculo, revelan por ese mismo hecho estar desprovistos de realidad dramática profunda". Gabriel MARCEL.

"El esfuerzo perseguido en el teatro, tiende, a pesar de todo, a obtener una real participación en la comunión teatral.

"La síntesis es posible, para Etienne SOURIAU, si se sitúa el problema en el plano de la "situación dramática". Esta es un "hecho cósmico", un microcosmos con sus conflictos interiores, con sus innumerables luchas, con todas sus fuerzas en combate. "Se nos presenta el corazón batiente del universo en una especie de delegación de la humanidad que está toda ella presente en esos pocos personajes que encarnan sus fuerzas esenciales..." E. SOURIAU.

"Para vivir el drama que se interpreta en la escena es preciso no desinteresarse de los combates que se libran en el alma humana".

Ahora continuamos esta charla con la transcripción de los párrafos del libro de VSEVOLOD MEYERHOLD, "*Textos teóricos*", volumen I, editado por Alberto Corazón, Madrid, 1972.

De la conversación con los directores de las compañías teatrales, mantenida el 12 diciembre de 1933, tomamos algunos fragmentos que se acercan a la materia de este "Complementos":

"Shakespeare o Schiller, en ocasiones no llegan a conmover al espectador porque los realizadores del espectáculo no saben cómo hacer, cómo hacerlos llegar hasta él.

"El punto fundamental es, pues, entender la finalidad que el espectáculo se propone.

"En cuanto empezamos a hablar de principios temporales y espaciales, vemos clara la necesidad de ser musical, puesto que se trata de controlar el tiempo, de saberse organizarse en él y, en consecuencia, hay que ser musical, tener buen oído, saber calcular el tiempo sin mirar el reloj.

"En cuanto al movimiento decimos que los actores deben ser ágiles, de movimientos precisos. El actor debe comprender que es un ser que trabaja en el espacio, y que por tanto debe conocer este arte espacial.

"Al abordar la construcción del personaje o la puesta en escena, damos a cada movimiento una motivación ligada a la idea general del espectáculo, ligada a la psicología del personaje. Nuestros procedimientos son convencionales. Se distinguen por sí mismos de la escuela naturalista. Pero en el ámbito del teatro somos profundamente realistas.

"Hablamos del realismo convencional, porque es mejor que el teatro naturalista, porque la función del teatro no es la de fotografiar la vida real, porque el escenario está hecho de manera que no puede contener la vida" -fotográfica.

"Quiero trabajar como trabajaban Miguel Angel o Leonardo de Vinci, que sabían qué es el arte y qué es la escultura, que es maravillosa precisamente hecha de piedra y va más allá de parecerse a la realidad. La especial naturaleza del arte viene dada por el hecho de que posee algo específico, peculiarmente suyo.

"El espectador que viene al teatro sabe que no se pretende una copia de la realidad, sino que él mismo debe, durante todo el tiempo del espectáculo, tratar de reconstruir el mundo con ayuda de su propia capacidad asociativa, partiendo del boceto que se le ofrece sobre la escena.

"Es nuestro deber estudiar el arte de otros países y tiempos. Si estudiamos el del Japón, vemos que los japoneses, que conocen la naturaleza del teatro de la convención no temían representar sin telón, o hacer atravesar un "camino florido" – como el kabuki – a lo largo de la sala. No temían hacer que a un actor que recita su monólogo se le acerque otro actor con una pértiga y una vela en su extremo, que coloca junto al

rostro del primero para que se vea mejor su mímica.

"Los espectadores no se asombran porque saben que se trata de un "servidor de escena" que intencionalmente ilumina el rostro del actor.

"Si se queda ronco en una escena de tremenda intensidad, el actor japonés no teme pedir al "servidor de escena" que le traiga un vaso de agua e interrumpir su monólogo para beber un sorbo.

"La biomecánica sirve para preparar al actor, pues él debe disponer de todo un arsenal de capacidades adquiridas, que le serán necesarias cuando tenga que representar un determinado papel, y la biomecánica le proporciona su adquisición.

"Además la biomecánica muestra al actor la forma de dirigir su propia actuación, para coordinarla tanto con el público como con sus compañeros.

- "Sabéis que el sistema del Teatro de Arte (Stanislavski) opera con el método realista. Diréis que eso está bien. Pero hay que ser prudentes con la "reviviscencia", porque es peligroso entrar en el personaje de pies a cabeza, hasta el punto de perderse a sí mismo. Debemos entrar en el personaje, y con esta especie de disfraz asumimos las características positivas y negativas de determinado individuo, pero al mismo tiempo no debemos olvidarnos de nosotros mismos. No tenéis derecho a entrar en el papel hasta el punto de olvidaros de vosotros mismos. Precisamente en esto consiste todo el secreto, en el hecho de no perdernos de vista a nosotros mismos como portadores de una determinada concepción del mundo. porque frente a cada personaje debemos asumir la posición de quien acusa o de quien defiende.

"Al estudiar el papel, ¿es necesario sumergirse primero en la psicología o bien llegar a ello después del estudio del movimiento?

"A este respecto se puede citar al psicólogo JAMES, que cuenta un caso interesante. Un hombre comenzó a correr fingiendo que estaba aterrorizado porque le perseguía un perro. No había ningún perro, pero se puso a correr como si tuviera miedo. Mientras corrió nació en él una sensación real de miedo. Esta es la naturaleza del reflejo. De un reflejo nace otro. Se trata de una característica del sistema nervioso. Es decir, si me pongo en la actitud de un hombre triste, puedo ponerme verdaderamente triste. En consecuencia decimos: si tenemos que representar un espectáculo triste, es inútil que tratemos de hacer como hizo durante un tiempo el Teatro de Arte, y nos pongamos a vagabundear por callejones oscuros, acumulando y concentrando en nosotros los correspondientes estados de ánimo".

Se refiere Meyerhold en este punto a la psicotécnica de Stanislavski, el primer período, el del trabajo interior de "adentro hacia afuera".

"Nosotros decimos simplemente: por favor no penséis en ello, no os preocupéis, os daremos una puesta en escena que os sugerirá los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos".

Subrayamos "los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos", porque está en eso contenida la posición del segundo período de Stanislavski; el del trabajo interior de "afuera hacia adentro", el Método de las Acciones Físicas, año 1933.

"La preocupación de un director bio mecánico, como soy yo, es que el actor se encuentre bien, que sus nervios estén tranquilos, que esté de buen humor. No importa que el espectáculo sea triste, vosotros estad alegres, no os concentréis demasiado sobre la tristeza, porque esto podría llevaros a la neurastenia; se enferma de los nervios cuando uno, mediante especiales manipulaciones se ve obligado a entrar en un mundo de este género. Nosotros decimos: si os pongo – "físicamente" – en la situación de un hombre triste, también la frase se volverá triste".

Pero Meyerhold ya en el año 1922, 12 de junio, en su conferencia sobre "El Actor del Futuro y la Biomecánica", adelantaba estos conceptos:

"Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo – y su capacidad de reflejos – .

"Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano). Adolphe APPIA: "El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa" – durante el tiempo.

"Sólo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro afuera, sino al contrario, de afuera adentro" [nosotros subrayamos], lo que naturalmente contribuía a desarrollar en ellos un enorme magisterio técnico; así ha sucedido con la Duse, Sara Bernhard, Grasso, Saljapin, Coquelin y otros.

"Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega el punto en que aparece la "excitabilidad" que contagia al público y lo hace participar en la interpretación del actor y que contribuye la esencia de su interpretación.

"Así pues de toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de éste o aquel sentimiento.

"Con este sistema de "suscitar el sentimiento", el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas".

[Parecería estar leyendo a Stanislavski, una decena de años después, cuando justifica su Método de las Acciones Físicas].

Es por algo que perteneciendo Meyerhold al Teatro de Arte en 1905, fue destacado por Stanislavski para que se encargase del Primer Estudio, creado a tal fin; Meyerhold, por su disidencia teórica y práctica con el Teatro de Arte, sufre el cierre del Estudio y parte a Tiflis a resucitar "La sociedad del Nuevo Drama".

Pero se ve que nunca pese a la lucha de diferencias entre Meyerhold y el Teatro de Arte, se rompieron los vínculos de amistad y respeto con Stanislavski, de quien siempre se reconoció ser su discípulo. Lo prueba el hecho de que cuando el régimen soviético por medio del Comité de Asuntos Artísticos", el 8 de enero de 1938, cierra el TIM, el teatro de Meyerhold, acusándolo de "formalismo, antisovietismo e izquierdismo", el único que en marzo de ese año lo acoge es

Stanislavski, en el cargo de Director de Ensayos en su Teatro de Opera. Y lo hizo corriendo indudables riesgos por la situación represiva del régimen contra Meyerhold, como lo demuestra el hecho de que Meyerhold es detenido el 20 de junio de 1939, cuando ya su maestro, C. S. Stanislavski, víctima de una larga y grave enfermedad, había muerto en agosto del año anterior, 1938.

El 15 de julio de 1939, la mujer de Meyerhold, Zenaida Rajch, aparece degollada en su domicilio.

Contra el dato del libro que estuvimos extractando, aportado por el compilador Antonio Hormigón, de que Meyerhold murió asesinado en 1942, no podemos resistirnos a reproducir aquí, de la revista "El Tonto del Pueblo", N° 0, de nuestros hermanos el Teatro de Los Andes, de Sucre, la carta que dirige Vsévolod Meyerhold a Molotov, desde la prisión BUTYRKI, donde se encontraba, el 2 de febrero de 1940:

La próxima CH. D. N° 41 - TI, continúa con la reproducción de fragmentos del libro de Vsévolod MEYERHOLD.

Tema: *Vsévolod Meyerhold, el gran actor y director ruso, señala, dando importancia a su actitud de dar preferencia a las acciones físicas, que "la mayor parte de los directores se orientan ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado".*

La reproducción hecha de la carta de Vsevolod MEYERHOLD dirigida al ministro Molotov, desde la prisión de Butyrk, fue tomada de la revista "El Tonto del Pueblo", Número 0, editada por nuestros queridos hermanos, el "Teatro de Los Andes", Sucre, que en el número 3/4 de la misma publican más información sobre el indignante "caso Meyerhold".

Iniciamos esta CH.D. N° 41 - T.I., con la reproducción de los fragmentos escogidos del libro de Vsévolod MEYERHOLD, Tomo II - "*Textos teóricos*", editado por Alberto Corazón, Madrid, 1972.

"La selección, estudio preliminar, notas y bibliografía, es de Antonio Hormigón".

"El estilo que Meyerhold comienza a desarrollar hacia 1920, tiene su raíz en el futurismo Maiakovskiano y en los movimientos constructivistas y productivistas que un grupo de pintores y escultores formulan. El nexo de unión con el pasado es en principio el reconocimiento de la convencionalidad del hecho teatral. También la insistencia sobre el lenguaje físico-gestual del actor, de donde nace la biomecánica o técnica de base que servirá a este actor de nuevo tipo que Meyerhold va a propugnar.

"En sus comunicaciones al colectivo del TIM (Teatro Meyerhold), es extraordinariamente claro sobre la condición del actor. Frente a la "reviviscencia", del Teatro de Arte a la que irónicamente señala como el camino hacia la histeria, opone la lucidez, no en vano su técnica se apoya en muchos de los hallazgos neurofisiológicos de Pavlov. El actor debe comer, dormir y vivir higiénicamente. No hay que buscar en el sufrimiento ni en la convulsión interna, las fuentes de la creación del comediante.

"No hay que confundir la liberación de complejos, frustraciones, inhibiciones e insatisfacciones físicas, con el trabajo del actor o con el arte del teatro. "Debéis estar siempre alegres y seguros", decía, para poder recrear lúcidamente, mediante vuestros recursos técnicos, los personajes que incorporéis. Controlad todos vuestros recursos, entrenaos, esa es la base del actor, repetía.

"*El Barracón*. En este artículo Meyerhold parte de las fuentes genuinas del teatro y establece los principios de lo que serían sus espectáculos.

"Para convertir a un literato que escribe para el teatro en dramaturgo, sería necesario obligarle a componer pantomimas. Es una magnífica "reacción" al abuso de las palabras. Se le permitirá conceder la palabra al actor sólo cuando se haya creado la escenografía de los movimientos. "Las palabras, en el teatro, son solo bordados en la trama de los movimientos".

"He leído en alguna parte: "El drama para leer es ante todo diálogo, discusión, dialéctica". El drama en el teatro es ante todo acción, lucha intensa. Aquí las palabras

son, por así decir , sonidos concomitantes con la acción. Han de escapar involuntariamente de los labios del actor, sumido en el movimiento arrollador de la lucha dramática.

"La pantomima cierra la boca del maestro, cuyo lugar está en la cátedra y no en el teatro, al mismo tiempo que el juglar afirma la autonomía del arte del actor: la expresividad del gesto, el lenguaje de los movimientos del cuerpo no sólo en la danza sino en cualquier situación escénica.

"La mayor parte de los directores se orienta ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado.

Skriabin, el músico, asegura que se puede crear una partitura extraordinaria fusionando la luz, el sonido y el movimiento del cuerpo humano.

Relacionado con lo dicho quiso Meyerhold contarles que "SADAYAKO", actriz japonesa famosa, pronunciaba un monólogo en el que debía expresar éxtasis. La actriz tenía que mostrar que los acontecimientos se abalanzaban sobre ella y comenzaba a hablar con mucha pasión. Pero a pesar de sus ademanes, de esto y lo otro, no llevaba el sentimiento al punto culminante. Entonces, hacía lo siguiente: elevaba hasta cierto grado su éxtasis y comenzaba a moverse al compás de la música. Entonces el público comentaba: "Llegó hasta tal punto que rompió a bailar". Excelente, – agrega Meyerhold.

"También conocemos eso a través del teatro antiguo. Cuando la emoción alcanzaba su apogeo, el texto desaparecía y en el escenario sólo quedaba la danza.

"Nuestra música no tiene como misión la melodeclamación, sino lo que dijimos del teatro chino y japonés; la misión es mantener al público en tensión.

Pregunta de Rubin: ¿No es el prejuego una especie de "amago"? (término de la biomecánica teatral que expresa los preparativos para la acción, por ejemplo, dar un paso atrás, o extender un brazo antes de dar un golpe)

"Meyer: Le diré que el prejuego es en ocasiones un "amago" pero muy raramente. El "amago" no es trampolín. El "amago" presupone una disminución de la tensión, es un anestésico, mientras que el prejuego es muy importante por sí mismo. La mayoría de las veces es un trampolín, es la tensión que se descarga mediante el juego. El juego es la terminación brillante de la pieza, y el prejuego es la tensión que se acumula, crece y espera solución.

En el teatro de Arte si la obra requería oscuridad, dejaban el escenario a oscuras. Recuerdo que una vez le dije a Sapunov: "Mira, cuando en el escenario haya que mostrar la noche, encenderemos todas las luces". Los japoneses así lo hacen. Cuando el japonés representa algo sangriento coloca en el escenario un trozo de tela roja que despierta las ideas asociativas requeridas.

"No debe haber patología bajo ningún concepto. Esa fue la causa de mi choque con Stanislavski: yo me dirigí a Chejov y él me escribió: "Haga distinción entre nerviosismo y neurastenia". El nerviosismo no es patología, mientras que aquel sistema, es trance, autoobservación, ángeles corales, colores grises y negros, todo eso viene de la iglesia católica con el incienso, las velas, las hostias a los que comulgan,

etc.

"Yo digo, aprendan de Harold LLOYD que llora lágrimas de vaselina, presenta la reducción necesaria y guiña el ojo.

"Las pausas que usamos en nuestro teatro, ¿tienen carácter psicológico?. Hay quien nos acusa de ausencia de psicología y algunos de los nuestros se intranquilizan, tienen miedo a la palabra. Nos basamos en la psicología objetiva, por lo tanto tenemos psicología, pero no nos guiamos por reviviscencia, sino por la fe permanente de que realizamos una interpretación técnica correcta.

"Como actor me enteré de tal forma que siempre me sale lo que muestro. Simplemente, gracias a la experiencia, adopté mi organismo muy bien, igual que GANAKO, ella tenía una técnica tan depurada, disponía tan bien de sus reflejos, que cuando remedaba al gato daba la impresión de que se le alargaban las pupilas. La conocida italiana Tina di LORENZO, asombraba por que la muy pícara se ponía en el escenario roja y pálida cuando quería. No utilizaba coloretos ni polvos. Es más, se lavaba bien antes de salir a escena. Logró penetrar en el aparato que nos obliga a ponernos rojos y a palidecer. En eso somos mecanismos. Stanislavski, un buen ejemplar de mecanismo, un buen ejemplar de la raza humana, también recurría a esto en el período inicial de su carrera. Durante un tiempo hizo, y me enseñó a mí, ejercicios para los dedos y las muñecas. Tenía un aparato de goma especial, enseñaba a agarrar el vaso, la jarra, a manejar las cosas. En un comienzo se apoyaba en lo físico.⁽¹⁾ Después vinieron los comentarios, los profesores, Lopatín y Berdíaiev, y la gente se vuelve loca.

"Así, Meyerhold, en la conferencia pronunciada el 1º de enero de 1925, respondiendo a una pregunta de Zenaida RAICH, hace una crítica a Stanislavski, que está llena de aspectos interesantes. Ya no es la minuciosidad naturalista, sino el que Stanislavski hubiera abandonado la acción física por la mística del trance".

Juego y prejuego. (1925)

"El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil de prejuego y de juego".

"El prejuego prepara de tal manera al espectador a sentir la situación escénica, que el espectador recibe todos los detalles de esta situación bajo un aspecto tan trabajado que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que hay en la escena... (método de los teatros chino y japonés).

"En el hombre lo interior y lo exterior siempre están ligados. En el escenario la característica está determinada por el aspecto exterior.

"En cuanto al texto se lo puede construir de tal forma, separarlo con pausas, con gestos que, aunque la pronunciación sea suave, hasta lenta, el espectador se mantendrá en tensión, no se aburrirá y le parecerá que el texto fluye rápidamente.

"Ante un obstáculo surge el deseo y la necesidad de superarlo.

"Gogol se nos ofrece como un hombre que ve el mundo como una realidad, pero con cierta mezcla de fantasía, no de misticismo, sino de fantasía. Es la tensión que realiza el cerebro humano para ensanchar los marcos de lo cotidiano.

⁽¹⁾ A lo que felizmente volvió con el Método de las Acciones Físicas.

"Ver en el mundo real lo fantástico no significa, como afirman ciertos críticos, ser místicos, sino rebasar los marcos de la vida filístea, vivir esa alegría que sólo produce el mundo de la realidad.

"Desgraciadamente todos nuestros espectáculos transcurren en un plano frontal, es decir, existe siempre un escenario situado, por así decir, de cara, que da la sensación de una total simetría, de un cierto paralelismo. He observado en nuestro teatro que incluso, el actor, cuando llega a la mitad exacta del escenario, halla invariablemente un centro absoluto desde el que dirigirse al público, es decir, cuenta con un espacio a derecha y un espacio a izquierda, con dos mitades iguales, localiza el centro exacto y desde allí dispara sus parrafadas. Pero, ¿porqué sucede esto? Porque si el actor tiene esta tendencia a buscar el centro absoluto, también el espectador experimenta una sensación de equilibrio – alienación en la comodidad del status del justo medio –.

"En "La lucha final", (obra de VICHNIESVSKI, montada por Meyerhold en 1931), se ve con placer frontalmente, pero con un placer mucho más intenso al sesgo porque el rostro del actor no está vuelto hacia nosotros. Porque cuando el actor muestra el rostro es como si posara y se corre el riesgo de que no pierda nunca esta costumbre.

"La Dama de las Camelias", fue estrenada el 19 de marzo de 1934. Meyerhold propuso una escenografía que proyectó Lejstikov, modificando la relación frontal de la sala y la escena. El eje escenográfico correspondía a la diagonal del escenario. El juego escénico de los actores se vió condicionado por este cambio de punto de vista; su interpretación ha sido prácticamente de tres cuartos al espectador, en una especie de escorzo gestual permanente.

"Con la obra El Aniversario de Chejov, me he dedicado fundamentalmente al estudio del texto, y no lo he hecho sentado en mi mesa de trabajo, sino durante los ensayos que es cuando deben afrontarse las leyes de la escenometría, de ese fundamento rítmico sin el que no hay teatro. Ha sido preciso, por consiguiente, hallar este fundamento rítmico, aplicarlo y consolidarlo para comprobar más tarde las posibilidades de que podía disponer Chejov.

"Me alegro mucho que se encuentre con nosotros el compañero PETROV y quisiera que nos contara algunas anécdotas de su experiencia como director, en las que se demuestra que la mejor medicina para un actor trágico, que atraviesa malos momentos, para su interpretación es confiarle un papel en una farsa".

En la próxima Ch. D. N° 42 - T.I., continuamos con los fragmentos del libro de Vsevolod MEYERHOLD, tomo II.

Tema: *Aun con la palabra Meyerhold, sosteniendo que el movimiento antecede a la palabra, indica que: "En el arte teatral hay que decirle al actor: primero aprende a moverte".*

Esta Ch. D. N° 42 - T.I., finaliza la reproducción de fragmentos del libro "*Textos Teóricos*" volumen II de Vsevolod MEYERHOLD.

En un artículo del año 1937, sobre A. S. PUSHKIN, escribió Meyerhold:

"A. S. PUSHKIN en el artículo "Sobre el drama", 1825, expresa: "Aun se sigue considerando que la verosimilitud es la condición especial y la base del arte dramático. ¿Y si nos demuestran que la esencia misma del arte dramático excluye la verosimilitud?"

"A. S. PUSHKIN abría fuego contra la "verosimilitud" de los "clásicos y de los románticos" (CORNEILLE y BYRON), porque consideraba que la verosimilitud de las situaciones, la veracidad del diálogo deben ser la verdadera ley de la tragedia. "Veracidad de la pasiones, verosimilitud de los sentimientos en las circunstancias dadas – eso pide nuestra inteligencia al escritor dramático".

"Cuando decíamos que en el escenario la palabra no tiene valor, recurriamos a otra ficción pedagógica, teníamos que enfrentarnos al teatro naturalista, teníamos que plantear al actor el problema del movimiento, pues éste se imaginaba que su misión era copiar fotográficamente la realidad, sin recurrir a la inventiva. Al actor le decíamos: "Oye, en el escenario tú no sólo representas a un personaje, además representas a un personaje en lucha, en conflicto con otros personajes; se producen catástrofes escénicas, surgen situaciones dramáticas. Pero tú recuerda que no estás viviendo eso, no estás en la realidad, sino que te hallas en el escenario, al que el actor entra. Y si no sabes, tienes que aprender a moverte. No sólo existen las palabras, la palabra va enlazada a una mímica determinada, haz que te brillen los ojos, que se abra la boca como es debido, que las manos se muevan como debe ser. El actor no puede andar por el escenario como un gramófono".

"En mi estudio yo decía: "Compañeros: no se apresuren a decir las palabras. ¿Acaso el niño nace recitando un monólogo de nuestro amigo BRODSKI o de algún otro aquí presente? El niño al nacer agita las manos, ensancha el pecho, pero sin pronunciar una palabra. Si no grita, el ginecólogo le da un chirlo en el trasero. Hagamos un enfoque genético de la cosa: en el movimiento pasa igual, el movimiento antecede a la palabra; la palabra es cosa compleja y el movimiento se produce antes de que se pronuncie la palabra.

"En el arte teatral hay que decirle al actor: primero aprende a moverte.

"Decía yo que la palabra está bordada sobre el movimiento; lo decía, y aquí insisto, porque en el teatro la palabra no sonará si no existe un buen esqueleto del escenario, un armazón de madera.

"A mi me fue fácil acoplar las palabras, porque ellas son un bordado, no en el

sentido de adorno, sino que están apoyadas en el movimiento y se hallan en la superficie.

"Ahora no pensamos en la acrobacia, no en el entrenamiento que nos ayudó a desplegar el sistema biomecánico; ahora le toca el turno al movimiento, después a la palabra.

"Primero hubo que desentumecer los músculos, construir bien el esqueleto, aprender a caminar rítmicamente, saber levantar la cabeza, después llega el momento de decir: "Compañero: ¿Por qué andas sin cerebro?, ¿Por qué no piensas?" La palabra debe estar en tercer lugar: primero el movimiento, después, el pensamiento, y ya después la palabra.

"Primero el entrenamiento, según el sistema acrobático o biomecánico, para que en un local bien ventilado la persona desentumezca bien sus músculos, aprenda a respirar, a gritar cuando está emocionado, como grita el niño. Después lo pasamos a otro local, donde asimila los medios de expresión que requiere la profesión del actor. Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento, entrenar la palabra.

De una Conferencia en un Seminario teatral (21 de mayo 1934)

"...El actor es la pieza más importante del escenario. Por eso, todo lo que lo rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor.

"Así pues, en el escenario lo principal es el actor, por lo tanto hay que disponer el escenario de forma que pueda desplazarse el actor y que todo lo demás: muebles, accesorios, utilería, le ayuden a hablar y a actuar, pues la obra teatral no debe relatar el hecho, sino mostrarlo. Los personajes son personajes en acción.

"El actor figura en primer término y todos los demás elementos deben estar coordinados con sus movimientos.

"Esta reducción se produjo ante nuestros ojos, pero fue preparada de antemano. La idea, repito, fue de GORDON CRAIG. Yo dí el segundo paso, haciendo adiciones sustanciales a su reforma del escenario.

"Hay que trazar un triángulo en el escenario y decir: todo lo que se halla fuera de ese triángulo, más allá de sus lados, debe considerarse espacio muerto y no debe ocuparse. La composición diagonal ha surgido en base de la ubicación del espectador en el teatro moderno.

"El actor se mueve en el escenario más de lo normal, porque el arte de la puesta en escena consiste en el cambio de ritmos. Las escenas se montan en base de trozos que contrastan, que se distinguen entre sí: Allegro es sustituido por moderato con brío, largo, hasta alcanzar presto y prestísimo.

CHARLA con la Compañía de TEATRO "D -37" de Praga (30 de octubre 1936)

"Cuando recibo el texto de la obra debo convertirlo en la partitura del realizador y sólo después podré ofrecerlo al actor.

"La labor del realizador se divide en dos períodos. El primero comprende su trabajo individual y el segundo el trabajo junto con el actor. Cuanto más trabaja el realizador en el primer período, tanto más fácil transcurre el segundo. Yo paso muchos años asimilando, como realizador, el texto del autor, para poder comenzar a

trabajar con los actores en el escenario.

"En los primeros ensayos la labor de los actores de hecho consiste en conocer y asimilar el plano del realizador.

"¿Donde está la libertad del actor? En que en el segundo período del trabajo del realizador no se concibe sin la colaboración del actor. El realizador tiene en sus manos un cabo del hilo con que mueve al actor, pero el actor tiene el otro cabo del mismo hilo con que mueve al realizador.

"Sólo cuando me presento ante la colectividad de actores y siento abalanzarse sobre mí las iniciativas de muchas personas, cuando tengo que abrirme paso a codazos entre una masa de impulsos y de variantes, sólo entonces nace el montaje. Se comprende que yo jamás renunciaré a la concepción general.

"Aunque llego al escenario con un plano minuciosamente elaborado de antemano, para instrumentar la partitura necesito la colaboración del actor, el instrumento vivo de la obra.

"Como información os diré que procedo de una familia de músicos. Desde niño aprendí a tocar el piano y después, durante muchos años, el violín. Inicialmente debía consagrarme a la música, pero la dejé y me fuí al teatro. Considero mi formación musical como base de mi labor como realizador.

"El arte del actor en sus principios es un arte de improvisación. Al artista le gusta interpretar trescientas veces un mismo papel porque dice: el espectáculo número trescientos es para mí el primero, porque hallé matices que no había encontrado en el número doscientos noventa y nueve. Siempre buscan y encuentran. Soy partidario de eso. Pero dentro de unos marcos. Marcos de tiempo y de estilo. El estilo general del espectáculo, el ritmo general del espectáculo plantea determinadas demandas que no pueden ser soslayadas. Con ellas hay que contar.

"El montaje debe estudiarse de antemano".

"A Constantin Sergueievich le hablaron de un realizador que montó un espectáculo en dos meses. Stanislavski dijo: "Es que su fantasía no da para más de dos meses".

"En París alguien dijo: "El arte es una serie de inventos, sin inventos no hay arte". Muy bien dicho. Obtener el derecho a realizar audacias es impulsar el arte. ¿Creen que Picasso hizo pocas tonterías? No obstante, Picasso impulsó el arte. ¿Y los últimos dibujos de Matisse? Debemos verlos, sus dibujos de 1936, solo los dibujos, sin pintar. Considero que aquí, en nuestro colectivo, deberíamos establecer el régimen siguiente: estamos reunidos callados. Alguien trajo un álbum de dibujos de Matisse, supongamos, lo vimos y, hasta la vista, cada uno por su lado.

"Esto me recuerda que unos ingleses tenían una mesa redonda, en torno a la cual se sentaban una vez cada seis meses; venían a comer un pudín que tardaban una semana en prepararlo. Llegaban y no podían hablar: comían pudín en silencio (era tan sabroso que sólo podía comerse en silencio), después se levantaban y se iban. Un día, el que llevaba el pudín tropezó, cayó y se desparramó todo. Los ingleses no se inmutaron, quedaron sentados en silencio y se fueron después. Aunque no nos sirvan

pudivin estemos callados. Ese será el verdadero contacto entre artistas. Aquí no hacemos eso. Nos hemos vuelto terriblemente conversadores, listos en el mal sentido de la palabra.

"Al leer deben ustedes controlarse para que la lectura les sirva de entrenamiento. Deben recordar lo leído no como un libro de texto, sino en imágenes; aprendan a transformar lo leído en algo que pudieran dibujar. No hace falta que sepan dibujar. Si tienen dotes de dibujante, harán bien en dibujar esas escenas, pero mejor si se las imaginan cerrando los ojos, montan la escena en la imaginación, la sitúan en el espacio. Lo que en el libro figura con letras y signos de imprenta, ustedes lo imaginan vivo en el espacio y en el tiempo. Mediante entrenamiento lograrán combinar lo percibido a través de oídos y de los ojos con lo leído y convertir esto en imágenes.

"Las puestas en escena son el resultado de una labor intensa y perseverante para desarrollar la imaginación. Hay que entrenarse para recordar esas combinaciones, hay que tener gran reserva de ellas.

"Ustedes deben preguntarse: ¿Qué es la composición teatral? Los críticos de teatro y los realizadores esperan que hablemos de la composición de formas distintas a las demás. No vamos a descubrir el Mediterráneo: lean lo referente a la composición musical. En cualquier manual de música se expone claramente. Tomen un simple libro de texto y tendrán todos esos datos.

A los directores, les dice: "Una vez que se dispone del plan, si lo desean asesórense de los actores más inteligentes, mejor preparados, de espíritu creador, dñenles a leer la obra antes de la explicación al grupo. Hay que ponerse de acuerdo de antemano con el decorador y el músico. Hay que trazar un plan para acudir pletórico, saturado. Deben llegar con maquetas y esbozos para que el actor vea el material gráfico que ustedes les brindan a la primer explicación y establecer allí una atmósfera en la que el actor sienta ánimos de crear, se inspire. Desplieguen una exposición, expliquen a los actores como concibieron eso y así el primer ensayo, la primera charla, el primer encuentro tendrá emoción. En el arte el motor principal es la emoción.

"¿Cómo la explicación se puede hacer a la mitad o al final, cuando esa emoción arrebatadora debe surgir en el primer ensayo? Ustedes deben despertar esa emoción en los actores.

"En los ensayos hay que crearles condiciones para que trabajen paralelamente, para que estudien concienzudamente la labor del actor, las relaciones entre el actor y el realizador.

"Hay que acostumbrarse a preguntar sobre la marcha, no después del ensayo.

"Un aspecto muy importante es el ambiente en los ensayos. Al poner las escenas, al situar al personaje en el tiempo y en el espacio hay que tener una maqueta, los tabiques construídos a la escala adecuada. Si lo construye a escala casual fracasará irremediablemente. Una cosa es cuando el actor ensaya mentalmente su papel sabiendo que de esta mesa a aquella hay tres pasos (si tiene que acercarse para tomar un vaso, etc.) y otra cosa es ajustar esa misma idea a los cinco pasos; ésta será distinta, mas alargada que a tres pasos.

"De la utilería. Hay que procurar que los objetos, si no los mismos, sean parecidos

a los que habrán en el espectáculo. No acostumbre a los actores a objetos que no existirán en el espectáculo. Procuren también que los ensayos se realicen no con luz parcial sino con luz semejante a la del espectáculo".

Ahora, del Tomo I de "Textos teóricos", cuya selección, notas y bibliografía — como quedó dicho— es la responsabilidad de Antonio Hormigon, tomamos de su Cronología, los siguientes datos:

"Año 1938:

- Por orden del Comité de Asuntos Artísticos, "es cerrado el teatro de Meyerhold (T.I.M.), el 8 de enero, acusado de formalismo, antisovietismo e izquierdismo. [Cierre que estuvo precedido de una larga, tenaz y calumniosa campaña de prensa, diarios y revistas, contra Meyerhold]⁽¹⁾
- En el mes de marzo, Stanislavski lo acoge en su Teatro de Opera como Director de Ensayos, no para hacer puestas en escena. [Lo que denotó la alta calidad humana y valiente solidaridad del maestro Stanislavski con su discípulo Meyerhold, sujeto a la obstrucción y descalificación oficial del gobierno. Como se verá en esta Cronología, no obstante la supuesta limitación del nombramiento, Meyerhold concluyó y dirigió la puesta en escena de "Rigoletto", propuesta por Stanislavski].
- Muerte de Stanislavski. [7 de agosto, luego de haber sido relegado a su domicilio y las clínicas, durante los últimos cuatro años, "Obra de complot", dice la señora Beatrice PICON-VALLIN, en el Tomo Cuarto de su investigación sobre Meyerhold, del Laboratoire de recherches sur le arts du spectacle, CNRS de Francia, titulado "Ecrits sur le théâtre", impreso en Lausanne, 1992.]
- Juicio contra Bujarin, Rykov y Yadoga.
- El 10 de marzo interviene en la puesta en escena de "Rigoletto", que no llegó a concluir Stanislavski.
- Alocución de Meyerhold en el "Congreso pan-unionista de directores de escena".
- Proyecta representar "Edipo Rey" y "Electra" en una plaza de Leningrado
- Pacto germano soviético.
- Siete días después comienza la segunda guerra mundial
- 20 de junio es detenido
- El 15 de julio su mujer, Zenaida RAIKH, aparece degollada en su domicilio.

1940

- El 2 de febrero Meyerhold es asesinado. [Fusilado junto con M. KOLSTOV, condenados por el Colegio Militar de la Corte Suprema de la URSS, ante el que en última defensa oral Meyerhold se retractó de las confesiones que con torturas le habían arrancado los jueces y fiscales de quienes él dió los nombres.]

1941 - 1955

- El nombre de Meyerhold es prohibido en todas las publicaciones de la U.R.S.S.

Agreguemos a esta cronología, del Tomo I de "Textos teóricos", editado sin fecha, (pero que naturalmente hay que entender es anterior a 1972 la del tomo II), estos datos: Meyerhold ha sido rehabilitado en 1955, por tenaces gestiones de un familiar cercano; solamente en 1989 se han hecho públicas las circunstancias de su muerte.

⁽¹⁾ Corchetes y subrayados son nuestros

Lo que puede llamar la atención de los lectores es cómo, (aparte de la indignación que causa la crueldad reaccionaria y humillante revelada en "el caso MEYERHOLD"), habiéndole el gobierno cerrado su teatro (T.I.M.) el 8 de enero de 1938, Meyerhold siguió actuando, no sólo en las ocasiones que cita Hormigón: 5 de enero de 1939 con su Discurso en la sección de realizaciones de la sociedad teatral panrusa (1938-1939); el 11 de enero antes esos mismos realizadores; y en la Conferencia de Directores de escena de teatros dramáticos el 17 de enero de 1939; sino sus otras actuaciones, (aparte de la puesta en escena nombrada), que no las cita Hormigón, como el acto con deportes en Leningrado, y la de su participación en la Conferencia, junio del 1939, al término de la cual, el 20 de junio, es detenido Meyerhold.

Se explica todo ello por la tenaz perseverancia de un formidable hombre del teatro ruso universal animada por una fe y un amor a su pueblo, a su teatro y al ser humano, que motivaron una larga serie de actuaciones hasta el día de su detención.

Anotemos que la información sobre Meyerhold, sus luchas renovadoras, su empeño artístico y "el caso Meyerhold", en forma amplia, detallada y documentada, la obtendremos oportunamente en la publicación de nuestros hermanos del Teatro de los Andes, "El Tonto del Pueblo".

En la próxima CH. D. N° 43 - T.I., iniciamos la reproducción de párrafos seleccionados de otro libro de Vsevolod MEYERHOLD.

Tema: Proseguimos escuchando la palabra de Meyerhold que ahora dice de la importancia de la danza para el actor: "La vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el sumun de sus posibilidades es la danza".

Como anunciamos, en esta CH. D. N° 43 - TI, iniciamos la transcripción de fragmentos seleccionados de otro libro de Vsevolod MEYERHOLD, "*Le Theatre Theatral*", editado por Gallimad, Paris, 1963.

Presagios literarios de un nuevo teatro.

"Toda obra dramática comporta dos diálogos: el exterior –necesario– que consiste en palabras acompañantes y explicando la acción; y el diálogo interior que el espectador sorprenderá no en las réplicas sino en las pausas, no en los gritos sino en los silencios, no en los parlamentos sino en la música de los movimientos plásticos.

"MAETERLINCK construye el diálogo exterior necesario de manera que no atribuye a sus personajes mas que un mínimo de palabras con un máximo de tensión".

La plástica

"Para entregar el diálogo interior, Richard WAGNER llama en su ayuda a la orquesta: la frase musical cantada le parece insuficiente. Piensa que la orquesta sola podrá decir lo que ha quedado en suspenso revelando el misterio al espectador. Como la frase cantada en el "drama musical", la palabra en el "drama" no es un instrumento bastante poderoso para revelar el diálogo interior. En efecto, si la palabra era el único medio de revelar la esencia de la tragedia, no importaba qué podría mostrar ésta sobre la escena. Pronunciar el texto, y hasta pronunciarlo bien, no significa hacerlo pasar más allá del escenario. Es pues necesario buscar otros medios para expresar lo que ese texto tiene de inacabado, de latente.

"Wagner encarga a la orquesta de revelar las emociones; yo, las revelo en los movimientos plásticos.

"Sin duda, el antiguo teatro, también hacía uso de la expresión plástica. Pensemos en SALVINI en "Otelo" o en "Hamlet". Pero para mí se trata de una otra plástica.

"La antigua correspondía rigurosamente al texto debido, mientras que yo pienso en "una plástica que no corresponde a las palabras".

"¿Qué significa esto? Dos personas conversan sobre el tiempo, el arte, sus departamentos de vivienda. Con la condición de que sea un poco sensible, una tercera persona, que observa a las primeras, sabrá gracias a ese intercambio de palabras indiferentes, si los interlocutores son : amigos, enemigos o amantes. Pues, hablando, ellos hacen gestos, toman actitudes, bajan los ojos de una manera que no corresponde a lo que ellos dicen y que permite definir sus relaciones recíprocas... Dócil a la voluntad del autor, el director de teatro despliega un puente entre el espectador y el actor imprimiendo a los movimientos y a las posturas de los

intérpretes el diseño que ayudará al espectador a penetrar su diálogo interior escondido... Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones entre los seres está expresada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios... Las palabras se dirigen al oído, la plástica a los ojos. Es pues bajo la impulsión de impresiones dobles: visuales y auditivas que trabaja la imaginación del espectador.

"La diferencia entre el antiguo y el nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra está subordinada cada una a su propio ritmo, los dos ritmos no coinciden siempre.

"En lugar de la acumulación insensata cara a los escenarios naturalistas, el nuevo teatro exige una composición rigurosamente subordinada al movimiento rítmico y a las líneas, a la consonancia musical de las manchas de color.

"Y puesto que aún no hemos renunciado totalmente a los decorados, nos es necesario aplicar allí también "el principio del ícono". Nos hace falta un decorado que impida se diluyan los movimientos plásticos del actor que son el principal medio de expresión del diálogo interior, un decorado que concentre toda la atención del espectador sobre los movimientos.

"El trabajo sobre "La muerte de Tintagiles" de Maeterlinck, nos enseñó a disponer las figuras sobre la escena según la manera de los bajo relieves y de los frescos, a exteriorizar el diálogo interior con ayuda de la música del gesto plástico; eso nos permite verificar en la práctica el marcar la acentuación artística por la cual reemplazamos la antigua acentuación "lógica"...

"¿Cuál es la vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el cúmulo de sus posibilidades?

"Es la vía de la danza, Pues la danza, que hace mover al cuerpo en la esfera rítmica, es lo que la música es al sentimiento: una forma creada artificialmente, sin ayuda del conocimiento.

Wagner: "El arte de la música y el de la poesía no devienen comprensibles... mas que a través de la danza".

"Allí donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza. En el Nô Japonés, el actor debe ser también un danzarín.

"Es gracias al actor primeramente que la música traspone la medida de tiempo en medida de espacio". Gracias a la mímica y a los movimientos del actor, indicados por el diseño musical, lo ilusorio deviene real; lo que flotaba en el tiempo, se materializa..."

La barraca de la feria

"Para transformar un pensador en dramaturgo, sería bueno hacerle escribir varias pantomimas. No se le autorizaría a dar la palabra al actor, sólo después de haber creado un trazado, esquema o diseño de movimientos. ¿Cuándo se escribirá sobre las tablas de las Leyes Teatrales: en el teatro las palabras no son más que diseños sobre el bosquejo de los sentimientos?

"El hecho es que el montaje de esas piezas silenciosas revela, tanto al actor como al

director, el poder de los elementos fundamentales del teatro: poder de la máscara, del gesto, del movimiento, de la intriga.

"Ahora bien, el actor contemporáneo desconoce esos elementos. Ha perdido toda atracción por las tradiciones de los maestros de su arte. Sus colegas mayores no le hablan más que de la técnica que se basta a sí misma. El comediante, el actor contemporáneo se ha vuelto "un decidor inteligente". "La pieza será leída con trajes y con maquillaje", podría ponerse sobre los afiches.

"El público viene al teatro para ver el arte de un ser humano, por lo tanto es ese arte que hay que mostrarle. El público espera la invención, el juego, la destreza y habilidad, y se le presenta la vida o su servil imitación.

Reproducimos fragmentos de este tan importante artículo del actor IGOR ILINSKI: "Sobre si mismo", que en un gesto, brotado de su indudable capacidad de juicio teatral y de su indudable cariño por esos dos extraordinarios seres Constantin S. Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, los acerca fundadamente en los resultados de sus experiencias teatrales.

La biomecánica

"Meyerhold nunca ha formulado su método biomecánico. Sus resúmenes sobre esto han quedado difusos y llevaban sobre todo un carácter polémico dirigido contra las teorías de "los sentimientos vividos" en el teatro. (Contra Stanislavski, de aquel tiempo, sobre todo, que exigía que el actor supiera "revivir" en escena los sentimientos que hubiera experimentado en casos parecidos en su vida privada).

"No me detendré pues sobre los comienzos de este período, mientras que él atribuía a la biomecánica una capacidad educativa para la formación del hombre nuevo sobre la escena y en la vida. En esta época, se exigía la racionalización de los movimientos y del comportamiento físico, en aplicación de la teoría de Gastev relativa a la organización científica del trabajo. Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se encargaban sobre el escenario de una tarea definida. Él quería que sus gestos y los pliegues de sus cuerpos se adhiriesen a un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía él, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también, porque están determinados por la posición del cuerpo, a condición que el actor posea reflejos fácilmente excitables, es decir a las tareas que le son propuestas del exterior, él sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. El juego del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Por ejemplo: representando el miedo, el actor no debe comenzar por tener miedo ("vivirlo") ,y luego ponerse a correr; no, él debe primero ponerse a correr (reflejo) y no tener miedo más que después, cuando él se vea correr. En lenguaje teatral de hoy, eso significa: "No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física".

"Es ahí, me parece, que opera la reunión entre la Biomecánica de Meyerhold y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski. Sin ser un partidario encarnizado de ninguno de esos dos métodos, pienso que su estudio y su conocimiento práctico enriquecen enormemente al actor y completan su equipamiento técnico. Esto es verdad sobre todo para la biomecánica extensamente comprendida y tal como Meyerhold la elabora en un período ulterior. Una vez atenuado el ardor polémico y la brutalidad de las definiciones del comienzo, él busca establecer, por medio de ese

sistema, las leyes de desplazamiento del actor en el espacio escénico por la vía de las experiencias sobre esquemas de entrenamiento y de procedimientos de juego. En esas experiencias, él tenía muy exactamente cuenta del comportamiento del actor sobre el escenario, comportamiento que él trataba de regular.

"¿Qué significa eso prácticamente?"

"El actor hace ejercicios de biomecánica. He aquí algunos: sirviéndose de un cierto procedimiento, él toma el cuerpo de su compañero extendido sobre el suelo, lo pone sobre su espalda y lo lleva. Hace caer ese cuerpo. Lanza un disco y extiende un arco imaginario. Da una cachetada a su compañero y recibe una (de una cierta manera). Salta sobre el pecho de su compañero y lo recibe sobre el suyo. Salta sobre la espalda de su compañero que se pone a correr llevándolo, etc.. Ciertos ejercicios eran más simples: tomar la mano de su compañero y tirar su brazo, rechazar al compañero, tomarlo de la garganta, etc.

"Aunque al comienzo hicimos alguna vez la demostración de esos procedimientos en el curso de las representaciones, no se debe, en principio, transportarlos al escenario: ellos deben servir únicamente a darnos el gusto del movimiento consciente sobre el escenario.

"Estos ejercicios, que tenían de la gimnasia, de la plástica y de la acrobacia, desarrollan en los alumnos el golpe de mirada justa; ellos les enseñan a calcular sus movimientos, a volverlos racionales y a coordinarlos con los de los compañeros; ellos les enseñan una serie de procedimientos que, variados, ayudarán a los futuros actores a moverse en el espacio escénico más libremente y con más expresividad. Así una persona, que ha aprendido una cantidad de pasos de danza, improvisará cómodamente unos nuevos sobre una música cualquiera combinando los pasos indefinidamente.

"Meyerhold fundaba la biomecánica sobre la naturaleza racional y natural de los movimientos. Él consideraba que un estudio muy apretado de ballet marcaba al actor confiriéndole un cierto estilo "de ballet". Se observa una tendencia análoga en los acróbatas y entre los deportistas.

"Meyerhold quería que, libre de toda obsesión de manera o de estilo, la biomecánica no comportaba más que elementos naturales y racionales. Desgraciadamente, ciertos "biomecánicos" muy celosos, para quien esos ejercicios devenían un propósito en sí, no podían evitar una suerte de manierismo.

"Meyerhold consideraba en grado importantísimo la expresividad del cuerpo. Hacía la demostración sobre un muñeco de títeres: introduciendo sus dedos, obtenía los efectos más diversos. Pese a su máscara fijada, el muñeco expresa tanto la alegría, los brazos abiertos; tanto la tristeza, la cabeza colgada, o aún el orgullo, la cabeza hacia atrás. Bien manejada, la máscara puede expresar todo lo que expresa la mímica. Meyerhold atribuía un gran alcance al cuerpo expresivo y a las diferentes abreviaturas que él presenta sobre la escena. "Es necesario —decía— conocer su cuerpo bastante bien para saber exactamente de que tiene el aire en tal o cual postura".

"Él llamaba a esta facultad del actor: "autoespejo".

"La biomecánica permite al actor dirigir su juego, coordinarlo con el espectador y

con sus compañeros, comprender las posibilidades ofrecidas por los juegos de escena a los movimientos expresivos.

"He aquí como él defendía su sistema: "Si yo tomo la pose de un hombre triste, puedo ponerme a experimentar la tristeza. En mi calidad de director de escena biomecánico, cuido que el actor esté sano y alegre y que sus nervios no se descompongan. Importa poco que se juegue una pieza triste, –quédese alegre y no se concentre interiormente para no volverse neurasténico. Algunos actores hacen toda clase de manipulaciones para penetrar en un mundo triste, y eso los vuelve nerviosos.

"En cuanto a nosotros, decimos: "Si yo le hago tomar una pose triste, vuestra réplica lo será también..."

"Pero en esta misma charla Meyerhold decía que, primero el actor-artista imagina. Es la imaginación la que le hará tomar una pose triste, y es después solamente que esta pose lo pondrá triste; es la imaginación que le forzará a correr y de esta carrera nacerá el miedo.

"El hecho que, el proceso creador del juego, Meyerhold asigne el primer lugar a la imaginación, determina la importancia del actor en tanto que elemento del espectáculo. A menudo se ha dicho que Meyerhold no quería más que hacer actores independientes y dotados, porque el actor no era para él más que una marioneta o un robot, condenado a tarea puramente formal que él le había asignado. No son más que palabras vanas. En realidad, el actor, del que en el fondo él no ha impugnado el rol, no ha cesado de ocupar en su "teatro de Metteur en escena" un rol cada vez más importante.

"Más tarde Meyerhold se mostró más circunspecto desde el punto de vista de los problemas de la psicología de la creación. Su "sistema biomecánico" continuamente se modifica y amplía, sin jamás devenir un dogma.

"Tan paradójal como puede parecer, siendo ahora yo un actor de un teatro realista como el Maly y donde he encontrado "el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, si echo una mirada sobre el camino recorrido, acepto muchas más cosas del "sistema biomecánico" de Meyerhold que en el tiempo en que yo era actor meyerholdiano".

Extractado de Igor ILINSKI: "*Sobre sí mismo*". Edición de la Sociedad Teatral Pan-rusa. Moscú, 1961.

En la próxima CH. D. Nº 44 - T.I., continuamos con la palabra valiosa de Vsevolod MEYERHOLD.

Tema: *Estamos transcribiendo opiniones de Meyerhold tomadas de su libro "Le theatre theatral", como aquella que tanto peso ha tenido en el ámbito teatral: "En escena el actor no debe olvidar en ningún momento que él juega... Jugando interpretando, el actor puede no sentir nada..."*

Proseguimos en esta CH. D. N° 44 - T.I., con la reproducción de fragmentos del libro "*Le Theatre Theatral*" de Vsevolod MEYERHOLD.

El actor y su empleo

"La naturaleza de un actor debe ser esencialmente apta para responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esta aptitud, no podrá ser actor.

"Responder a los reflejos significa reproducir, con ayuda del movimiento, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.

El juego del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados.

"Esos modos de expresión son los elementos mismos del juego. Cada elemento comporta invariablemente tres pasos:

- 1° La intención,
- 2° la realización,
- 3° la reacción.

"La intención se sitúa en la fase intelectual de la tarea (propuesta por el autor, el dramaturgo, el director o por el actor mismo).

La realización comprende un ciclo de reflejos: reflejos de volición, reflejos miméticos (movimientos que se extienden al cuerpo entero y a su desplazamiento en el espacio) y reflejos vocales.

La reacción sigue a la realización: ella supone una cierta atenuación del reflejo de la voluntad y prepara al actor a una nueva intención (pasaje a una nueva fase del juego).

"Gracias a la aptitud del actor de responder inmediatamente a las excitaciones, su tiempo de reflexión es reducido al mínimo.

El que ha constatado en él esta aptitud puede devenir actor y ocupar en el teatro un empleo conforme a sus propiedades físicas naturales.

El actor y su técnica

"Meyerhold representa los métodos de la puesta en escena, bajo dos formas geométricas: un triángulo y una recta horizontal. Es el triángulo el que nos interesa: "El punto superior figura el director, y los dos puntos inferiores, el autor y el actor, dice

él. El espectador percibe la obra de estos dos últimos a través de la obra de director".

En un "teatro triángulo", el director comienza por revelar su plan con todos sus detalles; él explica cómo ve los personajes, indica las pausas y hace ensayar hasta realizar su concepción en los menores detalles. Un tal teatro es comparable a una orquesta sinfónica, en la que el director de teatro es un director de orquesta.

"Meyerhold exige de los ejecutantes la perfección técnica, la virtuosidad. El rompe en eso con la triste tradición del arte escénico ruso que había siempre y sobre todo apreciado en el actor su talento y sólo su talento.

"Es sin embargo su pertenencia al teatro de Arte de Moscú que le ha permitido a Meyerhold asimilar la noción de la perfección técnica. Ahí se luchaba contra los modelos dados y los clisés, pero como se obligaba al actor a "vivir" los sentimientos de su personaje, esta lucha no podía concluir en los resultados buscados.

Después de haber roto con la tendencia naturalista del Teatro de Arte, Meyerhold elabora un nuevo método de interpretación escénica: la estilización, al mismo tiempo que una nueva técnica del actor. Exigía de éste que procediese a un entrenamiento de su cuerpo.

"De otra parte, él reemplazaba los acentos "lógicos" de interpretación por otros, que permitiesen "entregar el diálogo interior con la ayuda de la música de los movimientos plásticos". El actor necesitaba pues, poseer un sentido musical desarrollado.

"Hasta aquí, él queda como el único que haya intentado introducir la forma en la práctica del actor ruso.

"Stanislavski, para elaborar su sistema, había sacado de los manuales de psicología de JAMES y de RIBOT ("los sentimientos vividos", "la aptitud de sentir", las emociones y las voliciones). Meyerhold, también, ha utilizado los datos de la psicología y de la reflejología objetivas como fundamentos del arte del nuevo actor. Cree que lo que hay de más precioso para ese nuevo actor, es la aptitud de reflejar (actor, inteligente, menos inteligente, poco inteligente o estúpido) y la propensión a la autocrítica. En escena el actor no debe olvidar en ningún momento que él juega; es necesario que quede consciente del estado de espíritu de la sala y busque emplear su receptividad con el máximo provecho para él mismo...

"Jugando, interpretando, el actor puede no sentir nada, no experimentar ninguna emoción. La sola cosa que importa, es que, de una manera o de otra, el espectador reaccione ante lo que pase sobre la escena.

"Desde entonces la perfección técnica del actor, que Meyerhold ha preconizado siempre, adquiere una importancia primordial. El problema del actor virtuoso se vuelve actual, con la diferencia que antes la virtuosidad se bastaba a sí misma; ella revelaba el arte por el arte por lo que la demostración servía al puro placer. Ahora, por lo contrario, la técnica juega un papel utilitario: ella está encargada de ayudar al actor a alcanzar una nitidez rigurosa de la forma, a fin de poder instalar delante del espectador, especímenes humanos de diferentes especies sociales. La necesidad, más que nunca, se impone de "instrumentar" la composición de los ejecutantes de un espectáculo.

"El cálculo preciso del tiempo es para el actor el más seguro de los criterios que le permiten controlar y actuar su propio juego. Es por lo que él tiende a utilizar sobre el escenario objetos: Son los fieles acompañantes de su trabajo escénico. Los accesorios y el dispositivo constructivo ayudan verdaderamente al actor.

"Es al teatro oriental que Meyerhold le ha sacado prestado "el ante juego". Antes de abordar la situación propiamente dicha, el actor japonés o chino actúa toda una pantomima. Sin una palabra, por una serie de gestos alusivos, él sugiere a los espectadores la idea del personaje que él encarna y los prepara a percibir de una cierta manera lo que va a seguir.

"Sucede a veces que esta pantomima "preparatoria" se prolonga un cuarto de hora para poner en relieve una breve réplica. Los actores orientales conocen a la perfección el mecanismo teatral, lo que les permite preparar al espectador a experimentar la impresión deseada. A veces el principal interés de la actuación reside en este "ante-juego".

"En cuanto al juego renversado", (término de aire "industrial", que viene de invertir la corriente eléctrica), es, en el fondo, un aparte: cesando súbitamente de actuar su personaje, el actor interpela al público directamente, para recordarle que él no hace más que jugar y que en realidad el espectador y él son "cómplices".

"Sin embargo, todos estos procedimientos no son eficaces más que si el actor llega a aplicarlos con la precisión de un músico de orquesta.

"La pasión, que Meyerhold ha experimentado siempre por el circo y el music-hall, tiene razones teóricas: es allí que él encuentra las cualidades que cree indispensables al actor dramático: nitidez, virtuosidad de la técnica, sentido absoluto del ritmo, agilidad corporal que, en un mínimo de tiempo, consigue insertar el máximo de sensaciones. Es invitando al actor a aprender su oficio cerca del acróbata, del clown, del prestidigitador y del danzarín que Meyerhold elabora su nuevo sistema de actuación escénica: La biomecánica, la cuál, en el fondo, reanuda las tradiciones de las altas épocas teatrales".

La reconstrucción del teatro. 1926.

Tomado de los estudios de V. Soloviev y S. Mokoulski.

"Tomamos fragmentos de los tres estenogramas de conferencias dadas por Meyerhold en Leningrado, Kiev, Kharkov. 1930.

Estimulamos la actividad cerebral del público. Este es un aspecto del teatro. Pero está el otro que hace un llamado a la sensibilidad. Bajo la acción del espectáculo, la sala debe pasar por todo un laberinto de emociones. El teatro no actúa solamente sobre el cerebro sino principalmente sobre el "sentimiento". Por tanto, si el teatro no es más que retórica y razonamientos, si él presenta diálogos prestados de una dramaturgia limitada a las conversaciones, no es más teatro sino una sala de conferencias, y nosotros no lo aceptamos.

"El teatro no existe más que por el empleo de medios teatrales específicos. Para crearlo, no es suficiente actuar únicamente sobre el cerebro del público, es necesario

que el teatro ejerza su ascendiente sobre los sentimientos. La lucha y los conflictos escénicos no son tesis a las cuales se opongan antítesis. No es eso lo que el público viene a buscar en el teatro.

"La nocividad del teatro anti-estético, que no revela más que la retórica y de la propaganda razonante, no se necesita demostrarla.

"La aburridora estructura dramática en actos no satisface más al público. Nosotros experimentamos la necesidad de dividir las piezas en episodios o en cuadros, sobre el ejemplo de Shakespeare o de autores del antiguo teatro español.

"En primer lugar, es necesario intensificar los elementos del espectáculo que se dirigen sobre todo a la emotividad del público.

Ahí también, el primer lugar pertenece al actor, dispensador de energía.

"El sueño no es el único género de reposo, "la acreación" del cerebro, sobre la cual insisten los neurólogos preconizando el reír a las personas nerviosas como el mejor remedio, no es menos importante".

El crepúsculo

Tomamos algunos fragmentos de este capítulo constituido por dos notas de Nina Gourfinkel, noticia de las puestas en escena últimas de Meyerhold, y su famoso discurso, al que en otro parte ya hicimos referencia, de abril de 1936.

Fragmentos de la primera nota de N. Gourfinkel:

"Una nueva etapa se habría franqueado en abril de 1932, cuando el Comité central liquida las organizaciones "izquierdistas" artísticas y literarias; en 1933, fue el turno de la Asociación de nuevos directores, semillero del "meyerholdismo". Esa evolución encontró su resultado lógico en la proclamación, por Gorki y Zdanov, de la soberanía del "realismo socialista", en el Iº Congreso pan-unionista de los escritores, en agosto de 1934.

"Es en esta atmósfera de más en más pesante que trabajó Meyerhold. La unidad de su grupo presentaba fisuras. Ciertos alumnos comenzaron a dejarlo".

"Entre las últimas puestas en escena de Meyerhold, citamos "La Dama de las Camelias", el 19 de marzo de 1936. Se cree que, por una vez, el director había respetado el texto. Era una reconstitución estetizante de la época, sostenida por la música y realizada por juegos de escena "en diagonal", a través del escenario, de manera que daba al público la impresión de seguir la obra entre bastidores, al sesgo".

Ahora de la nota final del capítulo, de Nina Gourfinkel:

"En enero de 1936, Zdanov atacó deshonrando al "formalismo" en la sesión del Soviet Supremo, e invitaron a los "sostenedores del formalismo" a hacer su autocrítica. El compositor Shostakovich fue la primer víctima; en el área teatral el Teatro de Art II, tachado de "morbidez y .desviacionismo", el 28 de febrero de 1936 fue cerrado. Y enseguida comenzaron "las purgas".

"En el mes de abril se reunió una conferencia de directores teatrales en la que los formalistas" estaban invitados a confesar públicamente su culpa. Muy pocas voces se atrevieron a pronunciarse en defensa de Meyerhold que hacía la figura del principal acusado".

Del discurso de Meyerhold en esa ocasión tomamos algún fragmento:

"La biografía de un artista auténtico es la historia de su eterno descontento de sí mismo. Se me acusa de haber ido a Leningrado a hacer mi propia conferencia: Meyerhold contra el meyerholdismo. ¿Por qué lo hice?

"Leningrado cuenta en gran número de mis alumnos, y me hacía falta penetrar, si puede decirse, en el corazón mismo del hormiguero.

En Moscú, tengo menos alumnos y más imitadores. Son estos últimos los que me hacen el peor daño.

"Nuestro Arte teatral es complejo: estamos conminados a hacer reencontrarse sobre el escenario los elementos más heterogéneos. Debemos pues escoger cuidadosamente aquellos que son dignos de ese reencuentro.

"Un espectáculo puede ser preparado durante dos o tres años. Sé por experiencia que cuando he reflexionado años sobre una pieza, la pongo en escena rápidamente. El actor no me toma desprovisto, puedo responder con precisión a cada una de sus preguntas.

"¿Por qué insisto en la necesidad de las experiencias? Con la publicación de los artículos de Pravda, muchos directores experimentan un inmenso alivio. Ellos gritan: "En fin, ¡ahora será fácil trabajar!", "¡Viva el justo medio!", "¡Ninguna desviación ni a izquierda ni a derecha!".

"Terminando mi alocución, quisiera detenerme aún sobre el problema de la forma y el fondo. Los dos forman una unidad, una unidad que se obtiene cimentándolos fuertemente. Ese cemento es la voluntad y las fuerzas vivas de un hombre - el artista. El hombre crea la obra de arte donde el hombre es lo principal, y es a los otros hombres que él la ofrece.

"En una obra de arte auténtica, la forma y el fondo son indisolubles y así deben serlo para seducir a un genio creador. El artista conoce la alegría en el momento en que, dominada por el fondo, brota la forma de expresión adecuada. Admirando la forma el artista le siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea". 1936.

En la próxima CH. D. N° 45 -T.I., concluiremos con la palabra de Vsevolod MEYERHOLD, contenida en su libro "*LeTheatre Theatral*".

Tema: *Y en esta Charla D. concluyen las transcripciones de textos de Meyerhold como la reproducción de su carta de Anton Paulovich Chejov, el dramaturgo. Así como datos acerca de la ya comenzada y proseguida cacería oficial contra ese gran renovador del teatro que es Meyerhold.*

En esta CH. D. N° 45 -TI, concluimos con la reproducción de fragmentos del libro de Vsevolod MEYERHOLD "*Le Theatre Theatral*".

MEYERHOLD HABLA

"Las reflexiones y observaciones de Meyerhold que siguen, han sido tomadas sobre el vivo por Alexandre GLADKOV, próximo y leal colaborador del maestro durante los últimos cinco años de su vida. "Meyerhold, dice Gladkov, en el curso de los ensayos prefería las breves "muestras" a las largas explicaciones. Arrojava al vuelo dos o tres frases y ellas resumían su inmensa experiencia y sus largas meditaciones". "Los siguientes fragmentos se presentan como notas para la obra de conjunto que soñaba hacer Meyerhold, para fijar su inmensa y múltiple experiencia, y que no tuvo tiempo de escribir, pues fue fusilado en 1940 por el gobierno soviético, como se expresa en el artículo de "El Tonto del pueblo" que en otra parte, sobre Meyerhold, hacemos conocer.

Tomaremos de éstas notas aquellas que más se acerquen a la materia de este "Complementos".

"Esfuércese usted por sacar placer del cumplimiento de su tarea escénica. Es el axioma número uno.

"Para verter sobre la escena lágrimas verdaderas, es necesario experimentar la emoción de la creación, el ímpetu interior, es decir, estar en el mismo estado que en el momento de estallar una risa sincera. La naturaleza psicológica de las lágrimas y del reír escénico es idéntico. Los dos brotan de la alegría y del impulso interior del artista. Todos los otros medios de provocar lágrimas revelan la neurastenia y la patología y están contra indicados en arte.

"El problema fundamental del teatro contemporáneo es el de preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin transgredir la forma preciosa y complicada que el director le haya conferido al espectáculo... He hablado últimamente con Stanislavski: él piensa lo mismo. El y yo, abordamos la solución de una tarea como los constructores de un túnel bajos los Alpes: cada uno avanza de su lado, pero en alguna parte, en el medio nos reencontraremos con seguridad.

"El teatro del director es un teatro del actor más el arte de la composición de conjunto.

"El buen actor se distingue del malo en que él no actúa el jueves de la manera en la que él ha actuado el martes. La alegría del actor no está en repetir lo que él ha logrado, sino en variar e improvisar en el cuadro de conjunto. Admitiendo la

improvisación, el director actúa él también en su cuadro. Lo que importa solamente, en la improvisación, es que lo secundario no rechace lo principal y que las relaciones entre los diversos segmentos de tiempo sean salvaguardados.

"Lo que el actor tiene de más precioso, es su individualidad. Es necesario que él brille a través de cada una de sus encarnaciones, tan hábiles como ellas sean.

"Toda educación tiende a borrar lo individual, pero el actor debe defenderse contra ese nivelamiento. Tengo el hábito, cuando hago conocimiento con quien sea, de comenzar siempre por imaginar, ¿cómo era él de niño?

"No sé quién ha dicho: la relación entre el arte y la realidad es la misma que entre el vino y la uva".

"A la actriz T.: "Le he pedido que se siente aquí, pero usted lo hace demasiado ostensiblemente, usted revela mi diseño. Siéntese apenas primero y más sólidamente después. ¡Disimule lo construido de mi plan de puesta en escena!"

"No me gusta el maquillaje. Me gustaba siendo joven, pero eso ha pasado. Ahora no lo puedo sentir. ¿Por qué de otra parte los jóvenes Ilinski, Babanova, Zaitchikov tendrían necesidad? Los grandes actores se maquillan poco: eso no hacía más que molestarlos. La manía por el maquillaje es una enfermedad infantil del actor.

"Las gentes de circo tienen necesidad de la música como de una referencia rítmica que los ayuda a organizar el tiempo. Fundan su trabajo sobre una fracción de segundo y la menor pérdida de tiempo puede provocar una caída y una catástrofe.

"En cierta medida, vale lo mismo para el teatro. Instalado sobre el fondo rítmico de la música el juego del actor deviene preciso. Sobre las escenas orientales, en los momentos culminantes, el servidor de la escena golpea sobre una tableta: es una referencia para ayudar al actor a jugar con precisión.

"Un día en Constantinopla, me extravié en una escuela musulmana, cerca de una mezquita. Fuí sorprendido viendo que, para aprender los versos del Corán, el alumno tenía la mano del maestro, y juntos, se balanceaban rítmicamente. He comprendido que un ritmo riguroso ayuda al alumno a concentrarse y a retener mejor, El ritmo es un poderoso auxiliar.

"El actor no puede improvisar mas que cuando está pleno de alegría interior. Fuera de una atmósfera de alegría creatriz, de júbilo artístico, le es imposible darse en toda plenitud.

"¡Es necesario trabajar en la alegría, en el gozo! Cuando en los ensayos, soy duro e irritable (lo que ocurre) me acuso severamente después y me arrepiento. La irritabilidad del director hace de pronto paralizar al actor, por lo que es inadmisibile más que su silencio desdeñoso.

"Si usted no siente en los ojos del actor lo que él espera de usted, usted no es un director.

"Nada es fortuito en la escena. He visto una vez a un actor dejando caer por azar,

saliendo, una flor. La actriz que quedó en escena la recogió, en un gesto que ella creyó inapercibido. Sin embargo los espectadores se pusieron a cuchichear, deduciendo, quién sabe qué relaciones entre esos dos personajes y esperaban de ese gesto alguna cosa a continuación.

"El teatro es, como la música, esencialmente destinado a ser un estimulante de vida activa.

"Afirmo que nunca el espectáculo está listo para la premiere, no porque "no haya tenido el tiempo", sino porque él no "madura" mas que en presencia del espectador. No he visto, en mi carrera al menos, espectáculos listos para la premiere. SALVINI decía no haber comprendido Otelo más que después de la doscientas representación.

"La escuela y el arte son cosas diferentes. Aquél que recibe buenas notas en la escuela dramática no resultará necesariamente un gran actor. Hasta temo que no lo resulte jamás.

"En el transcurso de los ensayos, es necesario intentar se llegue a que vuestro juego con los objetos devenga una serie de reflejos, en lugar de ser un truco repetido con aplicación.

"La sucesión de diferentes grados de tensión es no de los grandes cuidados del director. Max REINHARDT hacía a menudo un solo gran entreacto que no ubicaba en el medio de la pieza, sino más cerca del final, alrededor después de los dos tercios primeros, porque él tenía en cuenta la fatiga de los espectadores.

- "En el momento de salir, manténgase cerca de la puerta. Aún más cerca. Es un axioma. Más cerca está usted de la puerta, y más vuestra salida será de efecto.

"Los momentos culminantes son segundos de tiempo escénico y centímetros del escenario, los que deciden.

"- El gran comediante italiano GUGLIELMO exigía que el actor supiese adaptarse a su aire de juego. El actor no se mueve de la misma manera sobre un escenario circular, o cuadrangular, sobre el proscenio o en el fondo de la escena. Saber disponer su cuerpo en el espacio es una ley fundamental del juego.

"- El objeto que usted mantenga debe ser como el prolongamiento de vuestra mano.

"- Sea ágil. ¡No pese sobre la espalda del espectador!

"- Un buen director contiene en potencia un dramaturgo. Antes fue una misma profesión, la diferenciación sólo se hizo más tarde...

"- El artista no tiene necesidad de saber si él es un realista o un romántico. Por otra parte, cada uno entiende por esas nociones cualquier otra cosa. Lo que es necesario, es aportar su propia visión del mundo cualquiera que ella sea.

"- Pouchkin planteó al futuro teatro ruso —con su Boris GODOUNOV— una tarea interesante pero de una extrema dificultad: ¿Cómo actuar el silencio para que él grite, aülle más que todas las vociferaciones?.

"Cuando el "qué" y el "cómo" vienen simultáneamente, es que usted ha alcanzado la maestría".

"En arte es necesario buscar, para cada autor, su propia llave.

"Las personas no amarían a los actores si ellos no fuesen un poco ellos mismos.

"Los artistas, es por su propia sangre vertida que ellos se instruyen... De otra parte, ¿qué es un error? El error de hoy puede ser el acierto de mañana.

"No existen árboles que florezcan todo el año, y no hay artistas que no atraviesen períodos de crisis, de declinación y de duda.

"Cada vez que soy arrinconado por un tropiezo grave, sé que debo esperar calmado y pacientemente la llegada de un milagro, la mano amiga que me salvará... Ahora, cerrado el teatro Meyerhold recibo la llamada telefónica de Constantin Sergueiev Stanislavski..." [Anotado en 1938. Fue cuando Stanislavski le dio el trabajo de Director de Ensayos en el Teatro de Opera y Arte Dramático Stanislavski, de donde mientras Meyerhold estaba en un segundo montaje de una ópera, la policía rusa se lo llevó, junio de 1938; a los pocos días "unos bandidos" degüellan a su compañera Zenaida Rajch; luego en agosto de ese mismo año, 1938, su amigo C. S. Stanislavski muere, y dos años después, en 1940, fusilan a Meyerhold]

"Meyerhold marca su oposición al "trabajo de mesa", también desechado por Vajtangov y Stanislavski.

"¿Cómo estar seguro de sí, adoptando un estado de ánimo encontrado delante de una mesa! Sobre la escena, será necesario retomar todo por el comienzo, mientras que el tiempo falta a menudo: la dirección es presionada. Es así que se elaboran espectáculos falsos desde el punto de vista rítmico y psicológico, todo simplemente porque se han quedado sentados mucho tiempo alrededor de una mesa y se han fiado demasiado en lo que allí han encontrado.

"Consejo a los jóvenes directores: desde el comienzo, esfuércense por hacer ensayar en las condiciones que se aproximen más a las del futuro espectáculo.

"El director debe conocer todas las materias que comporta la marcha del teatro. He tenido ocasión de ver a Edward Gordon CRAIG en un ensayo y yo estaba conquistado de oírlo gritar, no: "Déme la luz azul"; sino indicar con precisión: "¡Encienda la lámpara tres y ocho!. "Él podía hablar en profesional con el carpintero", o los demás oficios que concurren sobre el escenario.

"El director debe sentir el tiempo sin consultar su reloj. El espectáculo es una alternancia de estática y de dinamismo, este último cada vez de distinto orden. Es por lo que el sentido del ritmo me parece particularmente indispensable a un director. Es imposible lograr un espectáculo sin poseer una sensación aguda del tiempo escénico. Es SCRIBINE, creo, que ha dado una definición del ritmo: "El tiempo encantado".

"Mis asociaciones bien amadas. ¡Buscad las asociaciones! En vuestro trabajo, ¡proceded por asociaciones! Comienzo recién a comprender la enorme fuerza que aportan al actor las asociaciones de imágenes. He aquí una tierra virgen, rica en

posibilidades.

"En el juego de la escena, no se trata en absoluto de agrupamientos estáticos sino de una acción: la que el tiempo ejerce sobre el espacio. Además del principio plástico, el juego de la escena está regido por el principio tiempo, es decir el ritmo y la música.

"Si ustedes miran un puente, ven que es una especie de salto fijado en el metal, dicho de otro modo, no la inmovilidad sino el movimiento. Lo esencial en el puente no es el ornamento, sino la tensión que expresa. Que es lo que también vale en un juego de escena.

"¿Saben ustedes que Salvini y Rossi, en el personaje Hamlet, actúan diferentemente de una representación a otra?. Ellos omiten o retoman los diálogos filosóficos en función de la composición de la sala!

"La ley fundamental de la biomecánica es muy simple: el cuerpo entero participa en cada uno de sus movimientos. Enseguida no son mas que estudios, ejercicios, perfeccionamientos.

"- Cuando se me dice: "¡Usted es un maestro!", sonrío dentro mío: yo me inquieto antes de cada premier como si fuese a pasar el concurso para una vacante de segundo violín.

"Lo más lindo en el arte teatral, es que en cada nueva etapa, uno se siente aprendiz.

"La vida de un verdadero artista, es una alegría de un solo día, aquel en que él pone sobre la tela el último toque, y es un dolor de muchos otros días, cuando el artista se apercibe de sus errores.

No resistimos la tentación de reproducir unos párrafos de la carta fechada el 18 de abril de 1901, que Meyerhold escribió a Anton Paulovic CHEJOV:

"Si, el teatro puede jugar un rol inmenso en la transformación de todo lo que existe.⁽¹⁾

"Mientras que, en la iglesia y sobre la plaza, se golpeaba cruelmente y cínicamente a esta juventud con los látigos y los sables, ella podía, en el teatro, dar libre curso a sus protestaciones contra la arbitrariedad policial, destacando de "Doctor Stockman" las frases que no tenían nada que ver con la idea de la pieza, pero que esta juventud aplaudía frenéticamente: "¿Es justo que los imbéciles gobiernen a las personas instruidas?" o "Cuando se va a defender la libertad y la verdad, no es necesario ponerse las mejores vestimentas". Tales son las frases de "Stockman" que han provocado manifestaciones. Uniendo los partidos y las clases, el teatro imponía a todos un mismo dolor, un mismo entusiasmo y empujaba a protestar contra lo que indigna igualmente a todo el mundo.

"El teatro se ha afirmado así por encima de los partidos y ha hecho comprender que llegará un día donde sus muros defenderán contra el látigo a aquellos que buscarán gobernar al país en nombre de la libertad de todos".

⁽¹⁾ No es en vano que la juventud peterburguesa ha tomado cuidado de subrayar su actitud ante nuestro teatro, el de Arte de Moscú, con la presentación de "Doctor Stockman". ["El Enemigo del Pueblo", de Enrik IBSEN].

Concluimos con la serie de fragmentos de Vsevolod MEYERHOLD, tomados de sus tres libros citados, con unas palabras de este noble maestro, tomadas de "Le Theatre Theatral":

"Yo también, soy un alumno de STANISLAVSKI, yo también he salido de esta alma mater. "Cuando en Kislovodsky, IVANOV me enteró de la muerte de STANISLAVSKI, tuve deseos de escaparme lejos de todos y de llorar como un niño que hubiese perdido a su padre..."

Nuestra próxima CH. D. N° 46 - T.I., da inicio a la transcripción de fragmentos oportunos del libro "*El Método del Actors Studio*".

Tema: *El autor Robert H. Hethmon ofrece un panorama, a veces detallado de los propósitos y realizaciones del Actor's Studio en la etapa que estaba a cargo exclusivo de Lee Strasberg.*

Como lo anunciamos, en esta CH. D. N° 46 - TI, damos comienzo a la reproducción de párrafos escogidos del libro de Robert H. HETHMON, "*El Método del Actors Studio*", publicado por Editorial Fundamentos, Caracas, 1968.

Introducción por Robert H. HETHMON:

"El Actor's Studio fue fundado por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis en octubre de 1947. Cincuenta jóvenes actores profesionales seleccionados fueron invitados por su talento a hacerse miembros. Al fin de la primera temporada, Lewis dimitió y en 1948-1949 media docena de profesores incluido Kazan, Daniel Mann y Stanford Meisner mantuvieron las clases en marcha. En el otoño de 1949 se le invitó a Strasberg a unirse. Poco tiempo después se convirtió en el profesor exclusivo de los actores del Studio y en 1951 se le nombró Director Artístico. Desde entonces él ha sido el principal responsable del trabajo que se lleva a cabo en el Studio así como de su política artística general.

Durante la temporada de 1957 -1958 se creó el Departamento de Autores Teatrales. Finalmente, a últimos de 1962, el Studio instituyó el departamento dedicado a la producción The Actors Studio Theatre.

"Lee Strasberg nació en 1901 en Budzanov (Galitzia), entonces parte del Imperio Austríaco. Poco después el padre emigraba a New York mientras su familia permanecía en el pueblecito de origen con un tío, un profesor de lengua rabínica. La familia se reunió en 1909 en Manhattan. Strasberg había recibido de su tío únicamente instrucciones religiosas antes de ir a la escuela en New York. Luego, en lugar de ir a la universidad, se convirtió en un oficinista para una compañía de pelucas y cuando el propietario se arruinó, Strasberg y un amigo compraron el negocio.

"Mas tarde decidió probar fortuna en el teatro. Empezó a hacer pequeños papeles en Chrystie Street. En 1923 vio el Hamlet de Barrymore, a Duse en su despedida y la primera visita americana de Stanislavski y el conjunto original del Teatro de Arte de Moscú.

"Entonces un amigo le sugirió que examinara un nuevo grupo teatral en Greenwich Village. Se llamaba American Laboratory Theatre y había sido fundado por Richard Bolelavsky y María Ouspenskaya, los que habían permanecido en N. York cuando el Teatro de Arte de Moscú al que pertenecían, volvió a Rusia. Aquí encontró Strasberg por primera vez una expresión concreta de las ideas de Stanislavski acerca del aprendizaje del actor.

"En 1924 escogió entre continuar siendo miembro del American Laboratory o ponerse en marcha hacia Broadway. Ensayó para la obra del Theatre Guild, "Processional" que se estrenó en enero de 1925. Hizo también de ayudante del director de escena. Luego fue director de escena en 1926. Año en que juntos Miss Crawford,

Harold Clurman, Robert Lewis y Strasberg, formaron el Group Theatre. Kazan se le unió en 1932 como aprendiz y acabó siendo primer actor.

"El Group sirvió para introducir en el teatro norteamericano una visión de la realidad y de la verdad en la actuación y en la producción.

"Aunque el Group dejó de existir en 1941, muchas de sus ideas han llegado a influir decisivamente, como que quienes forman en 1947 el Actor's Studio, estaban conscientemente intentando continuar con una tradición establecida por el Group.

"Strasberg que dimitió en 1937 pasó los doce años siguientes como director en New York y en el Cine.

"Alcanzar el éxito en la jungla de Broadway no satisfizo a gente como Kazan o Cheryl Crawford, ni tampoco a Strasberg. Fue en cierto modo providencial que Kazan le invitara en 1949 a enseñar en el recientemente fundado Actor's Studio, porque de aquella invitación nació la unión entre la larga experiencia de Strasberg y el talento juvenil de la generación que vino después de la segunda Guerra Mundial.

"El setenta y cinco por ciento de la labor de Strasberg se ocupa de ayudar al actor a descubrir cómo trabaja individualmente, cuales son sus problemas particulares, como puede lanzarse a resolverlos por sí mismo, como puede desarrollar una técnica que tome en cuenta la potencialidad y la idiosincracia de su propio "instrumento".

"Strasberg es extremadamente claro cuando quiere serlo, pero también cree que una gran parte del funcionamiento del actor es inconsciente, que las ideas, reglas o principios pueden o no ejercer algún efecto en el trabajo del actor.

"Los actores trabajan generalmente solos o con otro compañero, aunque a menudo se hacen y discuten "proyectos". Pocas veces, sin embargo, tres o cuatro actores representarán una escena juntos.

"Durante las dos horas que dura cada sesión, se tiene la costumbre de considerar dos escenarios o ejercicios; algunas veces una sola escena ocupará todo el tiempo.

"El artista debe ser entendido individualmente.

"Muchas obras originales han sido representadas por el Studio y algunas de ellas alcanzaron una producción profesional.

The Actor's Studio y The Actor's Studio Theatre son el producto de una típica tradición americana. Al Studio se le atribuye el mérito de haber nacido en medio de la jungla de Broadway, se las ha arreglado para madurar en medio de ese ambiente, y ahora está firmemente establecido como organización dedicada a "la unión de actor y autor".

Esta lección se me demostró concluyentemente en la primavera de 1963. Yo asistía a un avance de "Extraño Interludio" y al salir al vestíbulo del Hudson Theatre, durante un descanso para cenar, ví a una pequeña figura que, envuelta en un impermeable negro permanecía al lado de la taquilla. Era Strasberg y se hallaba engolfado en un ejercicio familiar a todo director teatral: escuchaba los comentarios de la gente. Me acerqué a saludarlo y me quedé atónito ante lo que ví. Estaba ojoso.

Parecía un fantasma gris. Y mientras salía del teatro no pude menos de decirme: "El Teatro es un juego sofocante. He aquí un hombre famoso en el mundo. Hace tres semanas presencié una de sus conferencias en este mismo teatro; en ella hablaba de su viaje a Moscú como representante americano en el Centenario de Stanislavski. Y he aquí agotándose a sí mismo y comprobando la entrada como cualquier director comercial de Broadway".

"Entonces volví a pensar en todas las cosas que le había oído decir acerca del teatro, la búsqueda de la verdad, el auténtico significado de la realidad y me dí cuenta de que estaba exactamente donde debía, haciendo lo que debería estar haciendo".

El actor frente a sí mismo. 1.- El arte del actor

Nota de Robert H. Hethmon.

"Hace más de veinte años, Strasberg comenzó a hacer una descripción de su trabajo diciendo: "No se puede hacer frente de una manera adecuada a los problemas que plantea la preparación de un actor, a menos que poseamos algún sentido de los valores y los patrones establecidos, de la clase de actores y de actuaciones que deseamos crear. Tal concepto de valores y de normas, por supuesto, constituyen la base de sus comentarios en el Studio, y para ilustrarlo se han reunido en este capítulo un cierto número de observaciones específicas".

Y ahora habla Strasberg:

"Muchos actores siguiendo nuestra tendencia acaban con un único aprovechamiento: se usan mejor a sí mismos de una manera lógica. Son capaces de pensar mejor. Puede que les anime un poco más de sensación, pero ésta y el impulso nunca llegan a ser totalmente expresivos. En realidad, no hemos visto nunca en el teatro la vida del espíritu humano —["la vida del espíritu humano"]— salvo en aquellos grandes actores que son capaces de alcanzar ese punto por un proceso interior. E incluso estos, alcanzan ese punto sólo esporádicamente. A veces quieren hacerlo y no pueden.

"Las cosas que en el pasado alimentaron a los grandes actores como seres humanos, tenían tal fuerza y sensibilidad que cuando se añadieron a un esfuerzo consciente, condujeron, inconsciente y subconscientemente, a los resultados vistos en todas las grandes actuaciones y representaciones logradas por gente que, si se les preguntara, responderían: "No sé cómo lo hago".

"El informe más claro y preciso sobre la actuación se encuentra en un ensayo de quince páginas escritas por el gran actor francés TALMA. En él, establece todo lo que se necesita saber sobre este arte. Por ejemplo, la sensibilidad sin control o la inteligencia, es contraproducente; debe haber una unificación entre los recursos externos e internos; la inteligencia y el control intelectual deben estar involucrados para asegurar el uso apropiado de todos los elementos". El ensayo de Talma es lo mejor que se ha escrito sobre la materia, pero nadie puede entenderlo. Es abstracto.

(1) Expresión de Stanislavski, cuando en su primer período, el del "Sistema", asignaba esa función al teatro, y que luego cuando llegó al Método de las Acciones Físicas, reemplazó por la de "la vida del cuerpo humano", (O. Completas - Tomo IVº, Págs. 212, 214, 243, 265, 320, 332 y etc.) como aspiración a lograr en el teatro respecto

del personaje. Expresión la última que no se ha podido encontrar en este libro de Hethmon, ni en el de Toby COLE, como aceptada o por lo menos conocida por Strasberg.

"El ser humano que actúa es el ser humano que vive. Esta es una circunstancia aterradora. El actor representa esencialmente algo ficticio, un sueño; en la vida los estímulos a los que respondemos son reales. El actor debe responder constantemente a estímulos imaginarios. Y sin embargo, esto debe ocurrir no exactamente como ocurre en la vida, sino, en realidad, mucho más completa y comprensivamente.

"En el teatro moderno, hemos empezado a darnos cuenta de la relación intrínseca entre la capacidad del hombre y lo que le ocurre cuando empieza a actuar. Las cosas que afectan al actor como hombre condicionan su conducta y sus logros en la escena a un extremo tal que uno se da cuenta inmediatamente.

"El actor mismo es un ser humano y puede crear algo de sí. Él es el único material artístico capaz de ser ambas cosas: material y realidad, de modo que así no podemos diferenciar la una de la otra. Sólo en el teatro tenemos las emociones del alma, el espíritu, la mente y los músculos del artista como material artístico. Creemos que se puede dar aquí una fusión mayor de todos esos elementos con la realidad de lo que se va a representar, que en la escuela francesa. Por lo tanto, tenemos métodos con los que aconsejamos que trabajéis.

"Creemos que el arte tiene como función proporcionar al espectador algo sin lo que sería menos, menos humanos, menos vivo, estaría menos emocionado, menos divertido y entretenido, al nivel máximo de que el teatro es capaz.

"Con lo que tratamos de luchar aquí, es con el proceso de creación básico que existe en todas las artes, que es el mismo en todas ellas y que siempre ha sido igual.

"Apelar a la imaginación, al subconsciente es el nivel más intenso de todo trabajo artístico. En el humor o momento creativo, cuando algo empieza a ocurrir, cuando el actor empieza inconscientemente a trabajar, lo esencial es estar aflojado y en presencia de algo que le conmueve en su subconsciente. Es el tipo de explicación subconsciente que le da vida, le alimenta, pone en marcha su imaginación y le hace sentir: "Ahora puedo levantarme y actuar. Me gustaría hacerlo. Las cosas marchan bien para mí ahora".

"No estoy hablando de no saber lo que uno hace. No hablo de histeria, hipnosis o algo parecido. Me refiero a emplear el conocimiento subconsciente que tenemos, pero que no podemos fácilmente o rápidamente tocar de una manera consciente.

"Subconsciencia no quiere decir falta de consciencia. Quiere decir un tipo de consciencia subterránea, que ha sido empujada muy dentro de uno mismo como consecuencia de la vida. A veces el actor dice: "A mí nunca me pasó una cosa así", mientras que, si ocurre que conocemos su vida, sabemos lo que en realidad le pasó⁽¹⁾. ¿Cómo es posible que lo haya olvidado? Normalmente las cosas son así de importantes, especialmente si son dolorosas o tienen otras connotaciones; entonces son relegadas al inconsciente; de otro modo la vida sería demasiado difícil.

(1) Nota

¿análisis, psicoanálisis?

"Significa tratar con un aspecto del consciente que no puede ser evocado fácil o rápidamente, pero al que debemos encontrar la forma de abordar.

"El actor lucha con el salto de la imaginación. Esta puede tener su lado fuerte o débil, pero en esencia debe estar ahí de la misma manera que debe haber una voz para enseñar a alguien a cantar. El actor debe tener una imaginación activa. No sólo estar dispuesto a dar el salto original, sino que también su imaginación debe estar dispuesta a seguir hasta el final. No se puede aceptar a alguien cuya imaginación no salte, no avance y decir: "Está bien. Voy a enseñarle a actuar". Eso es imposible

"Si no existe el propósito de concebir, de ir, de tomar la cosa imaginaria y ver lo que ocurre, todo el trabajo del actor, por muy bueno que sea, se detendrá en un punto determinado. Lo esencial para él es usarse, estar dispuesto a confiar e ir con la escena, el público y él mismo.

"En escena no puede ser un tercio de actor, un tercio de crítico y una tercera parte de público. Debe ser actor en un noventa y nueve por ciento y tener un poco de crítico y otro poco de espectador. Si es un actor cien por cien, eso no es bueno. No sabe lo que está haciendo. Debe haber un pequeño margen que le permita darse cuenta de lo que hace. El actor nunca se permite salirse de control.

"La disposición de ir paso por paso sin preocuparse de si tenemos el cien por cien, constituye el mayor secreto de la buena actuación. Actuar se da en todo ser humano. Su grado difiere según el hombre; esto se refiere al talento. La inspiración se encuentra dentro del actor; algo la pone en marcha. Apretáis un botón y no hay electricidad. Nada pasa. La electricidad solo viene de donde está, no de donde está el botón. En el actor, electricidad y botón son normalmente inconscientes. A veces el botón parece ser externo al actor, pero no es así. La inspiración, esa llamada al funcionamiento de la imaginación del actor, se encuentra dentro de él. El problema de crear es el problema de poner en marcha a la imaginación. ¿Cómo se inspira el actor?.

"Otros artistas son libres para crear. En ellos, la inspiración puede tener lugar de forma espontánea, incluso accidental. Pueden esperarla. Pueden volverla a captar corrigiendo lo que ya han hecho. Nosotros, no. Afortunadamente, el ser humano está hecho de forma que siente la necesidad natural de repetir. Quiere repetir y se dispone a ello, pero por desgracia, la segunda vez hace fríamente lo que la primera hizo por impulso. Así que en el teatro no sólo necesitamos repetir sino que tenemos que procurar que el impulso se renueve. Si es así, la respuesta y la expresión que produce tenderá invariablemente a repetirse. Poco a poco, la repetición condiciona al actor, de forma que siempre que este impulso concreto le viene, aparece la necesidad de una expresión asociada.

"Se puede forzar un impulso. Eso es lo que hacemos constantemente. Lo que descubrió Stanislavski y definió y estableció ejercicios para ello, en que el actor puede ser ayudado a pensar en el escenario, en lugar de pensar sólo de una manera simulada. Una vez que el actor empieza a pensar – [¿imaginar?] – comienza la vida y entonces no puede haber imitación".

El actor debe creer completamente en lo que piensa y hace en la escena. Una gran cantidad de trabajo rutinario consiste meramente en encontrar sustitutos a esa fe y creencia. Pero cuando el actor puede realmente creer, cuando su imaginación funciona de verdad no necesita de clichés ni de fórmulas preconcebidas, porque este

proceso natural que es el actuar, le hace sentir: "Estoy trabajando" y algo empieza a ocurrir en él, y de ahí saca la certeza y la seguridad de seguir adelante.

"Cuando el trabajo de preparación está enfocado directamente a la producción en la escena, este tipo de tarea enseña los medios por los que el actor incita a esta imaginación, a esta cosa que tiene lugar y que le hace sentir: "Creo que sé lo que es. Casi no puedo expresarlo con palabras. Déjame hacerlo". Entonces el actor quiere hacer; sin embargo está impelido a seguir adelante. Es creativo. Toda la búsqueda de Stanislavski o de nuestra técnica, es encontrar la forma de poner en marcha, en cada uno de nosotros, ese proceso creativo, para que una gran cantidad de las cosas que sabemos, pero de las que no nos damos cuenta, sean usadas en el escenario para crear lo que el autor escribe para que nosotros lo hagamos".

En nuestra próxima CH. D. N° 47 - TI, proseguimos con el libro de Robert H. HETHMON.

Tema: Continúan con la palabra el autor Hethmon y Lee Strasberg que explica su quehacer con los actores en cuanto al problema de las tensiones, que, dice son la enfermedad profesional del actor.

En esta CH. D. N° 47 - T.I., proseguimos con la reproducción de fragmentos del libro *"El Método del Actor's Studio"*.

2. Preparación: Descontracción

Nota de Robert H. HETHMON:

"Hace tiempo que Strasberg enunció su creencia de que "cuando hay tensión, uno no puede pensar o sentir". Él pone énfasis constantemente en la idea de que el ser humano es expresivo por naturaleza. Cuando está descansando y realmente concentrado en algo, los impulsos pasan a ser sin interrupción una expresión auténtica. Desaparecen las distorsiones que pueda haber en el cuerpo, en la cabeza, brazos u hombros. Cambia también la expresión del rostro. La persona en general cobra una nueva apariencia.

"Strasberg sabe que el llamar la atención del actor sobre sus propias tensiones es simplemente el primer paso para solucionarlas. A la larga el actor ha de ser reacondicionado para funcionar en un estado de descontracción. Esto se consigue haciéndole consciente de las causas de su tensión. Pero no se puede afirmar que la tensión no puede ser borrada con hablar por hablar de la idea.

Strasberg: "La tensión es la enfermedad profesional del actor. La descontracción es el fundamento en el que se basa el trabajo de casi todos los actores. Stanislavski aceptó como un hecho que el descanso, la descontracción es una auténtica actividad profesional para el actor. El actor normal consigue a veces esta descontracción por sí mismo como resultado de trabajar en escena, pero le lleva, literalmente, unos veinte años.

"La simple descontracción permite que un montón de cosas encerradas en el instrumento salgan afuera. La tensión es mental y física. La física es exactamente eso. Stanislavski insta al actor a usar una forma de tratarla muy particular. Dice que ha de aprender a controlar cada músculo por separado. El actor escoge un músculo cada vez y aprende a controlarlo.

"Otras formas que utilizamos es que donde quiera que el actor esté, sentado o de pie, encuentre una posición para su cuerpo en la que se pueda dormir. Por ejemplo, si se viaja de noche en coche o en tren, no es fácil dormir y, sin embargo, en cierto modo, uno se mueve sin cesar hasta que encuentra una postura en que desaparecen las presiones del cuerpo y puede empezar a descontraerse físicamente. Sólo entonces se puede empezar a dormir.

"Pedimos al actor en período de aprendizaje que trate de encontrar esa postura. No queremos que se duerma de verdad pero sí que llegue a ese punto en que empiece

a convencerse de que "Si, lo conseguí. Si sigo así, podría, si quisiera dormirme. "Es difícil de hacer pero pone muy bien a prueba el grado de desconstracción física del actor".

La segunda fase de tratar de la tensión es cuando la desconstracción no se consigue en el plano físico, tratamos de lograrlo en el mental. La tensión mental es un enemigo aún peor que la tensión puramente física, pues ésta es más o menos fácilmente observable, la otra no es tan fácil de notar.

"Hay tres áreas indicadores de este tipo de tensión. Reveladas no por teoría o investigación científica alguna, sino por la mera práctica.

"Las primeras zonas están en las sienes, donde se encuentran los llamados nervios azules. Cuando una persona está tensa, presiona con sus dedos esta zona sin darse cuenta de ello. Los dolores de cabeza vienen de aquí, donde hay una gran cantidad de nervios y de vasos sanguíneos que se alimentan en el cerebro. Pedimos simplemente al actor que se dé cuenta de esta área y que permita que esos nervios se desconecten. Os sorprenderéis de cómo un gran peso se levantará si en la vida decís simplemente: "Espera, déjame ver si estás tenso o no", y empezáis por esta zona. Sin embargo no animamos al actor a que haga nada con sus manos, porque no puede frotarse las sienes para descontraerse en medio de su personificación de Hamlet. Tiene que ser capaz de controlar esta desconstracción por medio de una concentración interior.

"La segunda zona se halla sobre el puente de la nariz y llega hasta los párpados. Esta área tiene en la vida una gran carga de respuesta automática. Tanto es así que si la mano de alguien se acercase de repente a mis ojos, los párpados se cerrarían, pues se cierran antes que la mente pueda siquiera examinar el peligro en potencia.

"La tercera zona se sitúa alrededor de la boca. Al principio de la vida, uno de los procesos automáticos más importantes del ser humano, empieza por manifestarse aquí. El pensamiento es reducido inmediatamente a palabras. Antes de que el niño sepa cual va a ser su próxima palabra, ya se ha dicho. Imaginad lo activos que son estos músculos y la vida que tienen.

"Saben lo que váis a decir antes de que vosotros mismos lo sepáis. Son tan activos y automáticos que, de nuevo, se acumula una gran cantidad de tensión, porque a medida que envejecéis, hay muchas cosas que os apetece decir y que no decís. El precio que hay que pagar por ello es la tensión. Tenéis que distensionar la zona bucal, liberándoos de la energía que hay ahí, como cuando estáis bebidos y no os preocupa lo que estáis diciendo.

"De esta forma, actor del Studio que realmente quiera saber lo que el descontraerse puede hacer, le digo: "Hagamos este ejercicio por pura desconstracción". Nos lleva media hora o cuarenta minutos. El actor hace todo. Primero, se descontrae físicamente de la forma que he explicado. Después que está físicamente blando, descansado, repasa las tres zonas. Trata de relajar el área de las sienes. Después de los ojos. Finalmente toda la zona bucal para que la tensión se reduzca lo máximo".

3. Preparación: Provocar la imaginación

Nota de Robert H. HETHMON:

"Al actuar, la imaginación presenta tres aspectos: impulsos, creencia y concentración. El impulso o "salto de la imaginación" puede ser consciente o inconsciente en su origen, pero carece de valor sin una creencia, que consiste en la fe del actor en lo que está haciendo, sintiendo y diciendo y que es interesante y apropiado.

La concentración está causada y resulta del impulso y de la creencia. El actor que cree lo suficiente y tiene voluntad para seguir su impulso, se encuentra de ordinario concentrado. En otras palabras, el actor no puede pensar en el escenario, a menos que se encuentre concentrado, y esto no puede conseguirlo a menos que esté realmente pensando en escena. La imaginación, por tanto, opera en términos de estos tres factores recíprocos, y solamente cuando los tres están operando es cuando la imaginación funciona de hecho, al actuar en escena. Preparar al actor a estar auténticamente vivo, incluye un estar condicionado a recibir impulsos de estímulos imaginarios, hacerlos reales —es decir, creíbles para sí mismo— y así despertar las apropiadas respuestas sensoriales, emocionales y motrices.

Strasberg: La concentración es un requisito esencial en la técnica del actor. - Cuando aquella le abandona y la tensión aparece en su lugar, el actor está perdido.

"Los dos primeros descubrimientos básicos de Stanislavski, en relación con las sugerencias que hace al actor, son: la importancia de la descontracción y la concentración. La tensión, aparte de lo que pueda hacerse por separado para aliviarla, se desarraiga con más efectividad concentrándose en alguna tarea que no parece estar directamente relacionada con la obra, pero que despierta la fe del actor y su sentido de libertad y, por tanto, libera su espíritu creativo. El actor siente: "Puedo hacer lo que quiera, porque, de alguna manera me siento libre de tensión. Nada me molesta". Sus sentidos y su imaginación están de todo corazón abiertos a lo que está pasando. Es importante que el actor tenga cosas concretas en las que concentrarse, pues la concentración no puede ser abstracta. La verdadera concentración implica un objeto real.

"La concentración abarca diversos tipos de atención. La atención involuntaria resulta de un estímulo objetivo y no requiere esfuerzo alguno; ésta es la clase de atención que caracteriza la vida cotidiana. "La atención voluntaria sí requiere un esfuerzo para que se mantenga. La atención espontánea se despierta por algo que tiene un interés o atracción personal. La concentración que se produce al actuar es una combinación de atención espontánea y voluntaria.

Concentrarse en un objeto implica creer en él, verlo tan perfectamente que uno llega a convencerse de tal forma que los sentidos cobran vida como lo hacen cuando vemos un objeto real. En la realidad el objeto está ahí; verlo es suficiente para avivar mis sentidos y emociones y para que mi imaginación trabaje. Pero tú simplemente defines los objetos en tu mente, de manera que pertenecen a una secuencia lógica. Esto no es auténticamente concentración. Esos objetos no te afectan. Tú les afectas a ellos. Tus sentidos están perfectamente dispuestos a trabajar para tí, si tú los atraes de una forma apropiada.

"El objeto y la concentración que resulta de la atención al mismo, es la piedra fundamental sobre la que el actor se apoya. Los objetos sobre los que el actor se concentra trabajan de una manera similar y producen una sensación de creencia, de fe y de involucración en lo que está haciendo, y esto a su vez conduce a una experiencia

y a un comportamiento inconsciente.

"Los objetos son, por supuesto, de diferentes tipos. Pueden ser objetos físicos, imaginarios, o pueden ser objetos sensoriales recordados, como la sensación de calor o de frío o la calidad de un sonido concreto. Son estos objetos inmateriales en los que el actor se puede concentrar y, por lo tanto, puede de verdad volver a crear en el escenario la sensación que en un principio producían. Pueden ser objetos mentales o pensados o bien de fantasía. Pueden ser situaciones, acontecimientos, relaciones o personajes —o elementos de esas cosas— tal y como fueron creados por el autor. El actor mismo pone vida a esas cosas a través de su capacidad de concentración.

"Una vez que el actor se haya entrenado de forma que sus sentidos respondan con presteza a objetos o estímulos imaginarios, entonces estará equipado para descubrir por sí mismo aquellos objetos en particular que le ayudarán a despertar una verdadera concentración en una situación imaginaria creada por el dramaturgo.

"La concentración se fomenta por medio de ejercicios que tratan de objetos en la memoria sensorial, es decir, sin que los objetos reales estén allí. Este proceso comienza con tareas tan simples como la de ver la Estatua de la Libertad por la ventana, lavarse las manos con agua y jabón, peinarse o ponerse maquillaje.

"Con estos elementales ejercicios el actor no trata de imitar una acción o de transmitir sus reacciones al público. Más bien, su esfuerzo se dirige a recobrar los estímulos y los esfuerzos musculares empleados en actos tan corrientes como ponerse las medias y los zapatos, coger una taza y un platillo, escuchar una música familiar o saborear un limón. No se requiere una penetración profunda o un acto de imaginación. Y sin embargo, trabajar con esas realidades tan sencillas aumentan la capacidad de su imaginación para tratar con otras más difíciles y complejas a las que de costumbre debe hacer frente en escena. Sirven para probar si el actor tiene, por último, dificultades para crear otras realidades emocionales que nunca pueden estar presentes si no es a través de su imaginación.

Así, ejercicios elementales de memoria sensorial tienen como objeto, la posesión fundamental de la aptitud esencial del actor: la clase de aparato sensorial capaz de representar un hecho a voluntad.

"Porque la tarea del actor es dar vida en el escenario a cosas no existentes. Primero las hace reales para sí, con objeto de transmitir esa realidad al espectador.

"En el Studio, Strasberg generalmente trata de problemas de exploración, de extender la capacidad del actor, de retarle a darse más completamente y a emplear sus posibilidades. Esto se hace a menudo a través de prácticas con escenas improvisadas, más que con puros ejercicios. Cualquier ejercicio o improvisación de tipo sensorial puede dar como resultado una respuesta emocional, dependiendo, del condicionamiento previo de cada actor en particular. "Strasberg sobre todo en las clases particulares que da, trabaja una serie de estos ejercicios, "el último de los cuales, no tiene un contenido fijo, trata de problemas en el terreno de lo emocional, comenzando a trabajar con la técnica de la memoria afectiva o emocional".

Robert H. Hethmon: Los ejercicios mencionados hasta el momento, enseñan al actor a concentrarse quizás más en su fantasía o en su impulso. Sin embargo otros ejercicios se dirigen a aumentar la "agilidad mental, física y emocional" del actor.

Pone especial énfasis en el elemento impulsivo de la imaginación, a través de llevar al actor a improvisar de tal manera que no pueda confiar en pasiones convencionales o habituales.

Strasberg: En el Group Theatre hicimos muchos ejercicios para mostrar al actor lo que puede hacer en la imaginación con una escena, o incluso con una palabra. Cuando trabajamos en *Men in White*, hicimos dos: el uno era para el humor, para el tono o ritmo especial de la escena de la intervención quirúrgica en la obra. Para autoestimularnos lo hicimos acompañándonos del segundo movimiento de la 7a. Sinfonía de Beethoven. Hicimos la escena en pantomima pero con una operación – diferente a la de la obra – en la cual el paciente moría. Fue muy conmovedora. Inmediatamente después, los propios directores hicieron el segundo ejercicio improvisación, que era una versión de la misma escena, tipo Commedia dell'arte. Los actores cortaban al paciente en trozos y lo cosían otra vez. Cuando acabaron se dieron cuenta que se habían dejado todos los instrumentos dentro. Ninguno de los dos ejercicios tenía una relación directa con lo que se estaba haciendo en la obra, pero ayudaban a despertar la imaginación de los actores y permitirles, de este modo, ponerse detrás de las palabras que se pronunciaban y de meterse en el asunto que se estaba tratando.

"Otro ejercicio el de improvisar una sola palabra, se lleva a cabo normalmente con una sola persona. Es un ejercicio de inmersión inmediata, más que de secuencia. Se le da al actor una palabra y un minuto de tiempo. Al final de este minuto, debe usar la palabra en una pantomina, no de modo natural, sino aguda, vívida y teatralmente. Se permiten sonidos, pero no palabras. La idea es incitar al actor de alguna forma a desarrollar una idea clara de las cosas. El tipo de ejercicio que entrena la imaginación del actor para percibir posibilidades del pensamiento y sentido para ser estimulado a actuar de forma inmediata, lleva al actor en su dirección, cosa que sólo puede lograrse por el comportamiento.

Otra clase de improvisaciones usada también en el Group Theatre, se diseñó para mostrar que cualquier exposición puede querer decir cualquier cosa según las circunstancias que lo rodean y la caracterización que se aporte a ella. Las mismas palabras en diferentes situaciones y pronunciadas por diferentes personajes, acaban teniendo significados completamente distintos.

"La improvisación de las palabras es normalmente llevada a cabo con dos personas. Se les dan tres palabras y un minuto. Salen y en ese intervalo de tiempo no sólo deben escoger una situación básica, sino que también deben aportar a esas tres palabras significado interesante y totalmente distintos a los habituales. Entonces vuelven a escena y actúan. Obviamente ninguno de ellos sabe lo que va a pasar. Todo está en aprender a ver lo que puede haber detrás de las palabras y no a pensar en ellas como un salvoconducto, sino a buscar un entendimiento imaginativo que abone los propios pensamientos del actor. La improvisación prueba la disposición del actor para actuar sin que sepa el resultado final y al mismo tiempo permita la fantasía. Se prepara así, para percibir las posibilidades de pensamiento y significado".

En nuestra próxima CH. D. N° 48 - TI, continuamos con el libro "*El Método del Actor's Studio*".

Tema: Strasberg trata de explicar y justificar el por qué prosigue su tarea utilizando lo enseñado por Stanislavski del primer período. Tarea que ha originado disensiones, rupturas y polémicas hasta en los libros como el de Robert Lewis "Método o locura".

La Charla Debate de hoy N° 48 - T.I., prosigue con la reproducción de párrafos seleccionados del libro de Robert H. HETHMON, "El Método del Actor's Studio".

Trabajo emocional

Entramos a la parte que, por la interpretación, que sobre la base de Stanislavski, hace Strasberg, y el cultivo que desarrolla de la misma en sus clases en el Actor's Studio, donde esa interpretación y modo de trabajar con los actores es llamado el "Método", es lo que ha provocado tantas disensiones, rupturas y polémicas, llegada hasta los libros como el de Robert LEWIS: "Método o Locura", en el ambiente teatral norteamericano. Sin que, claro está, se haya interrumpido el trabajo teatral de unos y otros.

Robert H. Hethmon: "Toda la preparación hecha hasta este momento, se ha ocupado de preparar al actor para los requisitos de un trabajo emocional. Obviamente, una gran parte de la actuación se preocupa del aspecto emocional, pero Strasberg cuida de señalar que mucho de ella también carece de emoción, e insiste que este último aspecto debe preceder al trabajo emocional, si se quiere conseguir una preparación teatral apropiada. No obstante, a su debido tiempo, al actor se le permite empezar a trabajar con la memoria afectiva.

Strasberg. La señora SIDDONS, actriz famosa, tenía esposo e hijos. El único tiempo disponible que tenía para trabajar en sus papeles era por la noche, cuando todo el mundo estaba ya durmiendo. A veces solía empezar a media noche y, porque no había otro sitio subía al altillo. Así empezó a trabajar como Lady Macbeth. Cuenta cómo empezaba a leer las líneas del personaje por la noche en aquella silenciosa buhardilla y de cómo se asustaba. Las palabras tomaban posesión de ella. Algo le pasó. De repente quiso salir corriendo de allí e involuntariamente apagó la vela. Se quedó petrificada. Y así, dice ella, es como aprendió a hacer Lady Macbeth.

"De hecho, al revisar toda la historia de la actuación, se puede encontrar montones de experiencias maravillosas como esa, que prueban que los actores del pasado decían claramente cómo podían provocarse las respuestas apropiadas. Pero siempre lo descubrieron obra por obra. Nunca se preguntaron: "¿Cómo puedo aplicar lo que he encontrado aquí en la próxima obra?". El descubrimiento de cómo puede esto ser hecho, representa por supuesto, la enorme y permanente contribución de Stanislavski.

"Un actor puede trabajar con las emociones de una obra de manera inconsciente. Puede que le vengan fácilmente, sin ningún esfuerzo consciente, pero ahí queda el hecho de que tiene que repetir las de nuevo mañana por la noche. El propósito de representar emoción en el escenario no es hacerlo una sola vez, sino que el actor debe ser capaz de repetirlo a voluntad.

"La memoria afectiva es aquella que envuelve la personalidad del actor de forma que las profundamente enraizadas experiencias emocionales comienzan a responder. Se despierta su calidad instrumental y se vuelve capaz de llevar en el escenario la clase de vida que consiste esencialmente en renacer. La experiencia emocional puede ser feliz, aterradora o medrosa. Puede tener que ver con los celos o con el amor, con una enfermedad o con un accidente. Puede ser cualquier cosa hacia la que la mente se dirige cuando nos preguntamos: ¿Me ha ocurrido algo extraño, poco común o emocionante?" Si la mente nos evoca inmediatamente tal experiencia es señal de que ésta ha tenido lugar, pero se ha convertido en un mecanismo inconsciente y no quiere ser recordada.

"Las reacciones emocionales provocadas por la memoria afectiva no se pueden determinar de antemano. Un ser humano no funciona con la precisión de una máquina. Estas cosas se almacenan a menudo en secreto, pero hay que aprender a enfrentarse con ellas, porque es sólo a través de sí mismo como puede experimentar en el escenario. Lo importante al usar la memoria afectiva es mantenerse concentrado no en la emoción, sino en los objetos o elementos sensoriales que forman parte del recuerdo de la experiencia anterior. Con la memoria afectiva se trata de ver a gente que vimos, de oír cosas que ya oímos, y de tocar las que ya tocamos antes. Se intenta recordar a través de los sentidos, lo que la boca ya saboreó, lo que vestíamos y el tacto de la prenda sobre nuestro cuerpo. No se intenta para nada recordar la emoción.

"Después de que el actor ha descubierto uno de estos recuerdos afectivos que le es realmente útil, todavía se enfrenta al problema de traerlos a la escena que está representando. Debe fundir su emoción personal con el personaje y acontecimiento a los que está dando vida.

"Todos reaccionamos cuando nos hieren; eso es depender de una emoción real, y en el escenario no se puede depender de emociones reales, porque varían. El propio actor ni siquiera sabe lo que son. Vajtangov decía: "En arte nunca usamos una emoción real, es decir literal; sólo la emoción que viene del recuerdo afectivo, sólo emoción recordada". Este tipo de emoción es el que únicamente puede ser controlado. Si el actor trata de empujar la emoción o de echarle una mano, antes que se dé cuenta, toda actuación se ha convertido en tensión. A veces un actor trata de forzarse a sentir esa emoción en una escena tratando directamente de recordar la emoción que le produjo alguna experiencia personal. No queremos que haga eso.

En la vida cotidiana cuando nos sentimos emocionales y tratamos de parar esta emoción, no podemos hacerlo; tenemos que recurrir a otras cosas: tomar una pastilla, acostarnos, dar un largo paseo o tomar una ducha, cosas que nos tranquilicen y al mismo tiempo ejerzan un control indirecto sobre esa emoción. Podéis pensar en vosotros mismos cuando os sentiais emocionado, pero esto no va a producir una reacción emocional. No podéis ordenaros eso a vosotros mismos, porque ese sentimiento se consigue por medio de una concentración en los objetos con que está conectada. Este es el proceso de la vida.

Robert H. Hethmon:

Los ejercicios para este tipo de memoria comienzan cuando el actor verbaliza su evocación de objetos sensoriales asociados con una ocasión emocional. Sin embargo, hay ciertos actores que poseen talento y capacidad emocional, pero para quienes la

reacción emocional –o cualquier concentración auténtica– simplemente no tiene lugar en el escenario. Para este actor, Strasberg ha planeado un ejercicio que produce a menudo resultados notorios –el "momento privado"–. Este instrumento le permite ir directamente a la región inconsciente en la cual al impulso se le permite llegar a ser premeditado. A algunos actores con esta dificultad concreta, Strasberg permite ejercitarse en sus clases particulares. Para otros actores especialmente aquellos que necesitan de psiquiatría ⁽¹⁾, él les rehusa permiso para intentarlo.

Strasberg: Estaba leyendo los libros de Stanislavski cuando me encontré con el postulado de que el problema básico al actuar es aprender a ser íntimo en público⁽²⁾. Pensando en eso es que surgió el "momento privado" que es una variación de los ejercicios de concentración que empecé a usar en 1956. Lo he encontrado especialmente útil tanto para algunas personas como para el actor que tiene dificultades en involucrarse completamente con objeto de permitir reacciones, sin preocuparse de actuar en público. Para otros, este momento carece de valor. Un momento privado es preciso y concreto. Hacemos cosas privadas cuando estamos solos y sabemos que son realmente privadas cuando no podemos continuar haciéndolas si alguien entra en la habitación.

"El actor se observa y dice, por ejemplo: "Bueno, he notado que tengo momentos en los que no estoy pensando sólo en mí, sino en esta determinada cosa mía. Cuando eso ocurre suelo hacer esto y esto –cosa que nunca admitiría a nadie, excepto de manera indirecta–. Sé que esto me pasa. Por lo tanto, sé que puedo hacerlo. No tengo dificultad en hacerlo en privado".

El actor toma entonces este tipo de experiencia, y sigue un proceso simple. Primero, intenta crear, con ayuda de la memoria sensorial, la habitación en la que la experiencia privada ocurre normalmente. Trata con toda meticulosidad de avivar sus sentidos a la existencia de esa determinada habitación, esperando aumentar su concentración y creencia en la actividad privada, por medio de establecer una creencia en el lugar asociado con ella. Por esa razón le permitimos traer aquí cosas de su propio ambiente: libros, discos y otros pequeños objetos físicos; refuerzan la habitación hasta que pueda decirse: "Ahí está el sofá y ahí la mesa", hasta que puede ver, tocar y oler los objetos de aquella habitación, y hasta que ésta tiene para él la clase de realidad que cualquier realidad debiera tener en el escenario.

"Entonces dice: "Voy a escoger el momento en que pienso esa determinada cosa acerca de mí, cuando me preocupo por mi trabajo o mi vida de hogar o mis relaciones con la gente; cuando dirijo grandes parrafadas a personas que no están aquí, o bailo desenfadadamente o canto o me arreglo o me desnudo". Entonces lleva a cabo ese momento tan completamente como puede, pero no imita. Dice: "Voy a ver lo lejos que llego en esa dirección. No voy a hacer cosas que naturalmente el buen gusto no permite en el escenario, pero intentaré acercarme a mi momento de intimidad. Si llego a un punto que el buen gusto no tolera, saldré de escena, completaré esa parte entre bastidores y luego volveré a entrar. Veré lo que ocurre. Veré si puedo crearlo aquí tan plenamente como si no me estuvieran mirando⁽¹⁾".

"En el momento privado el hecho de que la intimidad sea real, despierta e incita la imaginación.

¹ Textual

² El ejercicio de Stanislavski, en la serie de los círculos de atención.

¹ Muy distante ya del ejercicio "soledad en público" de Stanislavski.

Preparación avanzada. Robert H. Hethmon. Una vez que el actor alcanza la habilidad de responder emocionalmente, ha llegado al punto en el que puede empezar a trabajar para fusionarse en todas las facetas con el papel. En su primera etapa de preparación, el actor, en efecto, se pregunta –según Stanislavski–: "¿Qué haría yo, si fuera el personaje en esa situación?". Sus sentidos son invocados, sus impulsos estimulados, se busca su respuesta emocional. Ahora debe aprender a prestar todos esos recursos al papel. Debe preguntarse –según Vajtangov–: "¿Qué tendría yo que hacer para hacer lo mismo que el personaje en esa situación?". Debe aprender "en su persona", y hasta que esto no es en cierto modo cumplido, el actor nunca se mueve más allá de un cierto nivel de promesa.

La lógica de la obra teatral.

Robert H. Hethmon. Con el tiempo, el actor ha de dedicar su atención a objetos mentales que derivan directamente de la lógica de una determinada obra. Esos –al igual que otros– pueden o no producir la respuesta necesaria en un actor en particular. Pero esos objetos no pueden ser ignorados. La imaginación del artista debe tratar con ellos de una forma o de otra, porque son el armazón de lo que está tratando de traer a la vida. Cada obra tiene una compleja unidad de lógica, pero entre los objetos que derivan de la lógica de una obra, es posible separar y distinguir la lógica de circunstancias previas, la lógica del personaje, la de los objetos sensoriales esenciales, la de la situación y la de un determinado acontecimiento. Sin embargo, Strasberg advierte que la lógica no puede ser mecánica.

Strasberg: La creación no viene de lo que el actor intenta hacer. Las fuentes creativas yacen en aquello, lo que quiera que sea, que despierta los poderes conscientes o inconscientes de su imaginación. Esta es la auténtica lógica de la vida creativa del artista.

Momentos de dificultad.

Robert H. Hethmon: Vamos a suponer que un actor ha pasado varios años entrenándose. ¿Puede actuar ahora? Y si es así, ¿es este resultado único de su preparación? En este punto puede surgir una gran confusión si no mantenemos firmemente en nuestro pensamiento las ideas básicas de Strasberg. El actor corre el peligro de tratar de usar ese aprendizaje como "sistema" de actuación, en lugar de usarse a sí mismo como un instrumento preparado para actuar. La premisa más importante de Strasberg es que este aprendizaje no confiere talento al actor, sino que lo desarrolla. Le ayuda a librarse de sus malos hábitos, le enseña formas de controlar ese talento. Le ayuda también a desarrollar una técnica personal, pero ésta no capacita al actor para actuar; más que el control de la respiración le permite respirar. La técnica le puede conducir a una auténtica experiencia en el escenario, pero ésta surge en última instancia, de su talento y naturaleza humana y no de la técnica misma.

La preparación es una técnica de concentración para el actor que tiene problemas para animar su imaginación al principio de una representación o de una escena.

Preparación: Voluntad y responsabilidad.

"El actor puede entrenarse ampliamente por sí mismo lejos del Studio y en la

intimidad de su propia vida. Cada día es para el ser humano una secuencia de hechos reales. Cosas auténticas le pasan, y en la habilidad de repetirlas está el oficio esencial del actor.

Al final de cada día, repasadlo y encontraréis cosas que os gustaría recordar y preguntaros: "¿Cómo puedo recordarlo?" Al buscar respuestas, os encontraréis incitados por los impulsos que experimentásteis y por los objetos con los que estaréis en contacto y que, por lo tanto, tienen para vosotros una viveza peculiar.

"El actor puede hacer una gran cantidad de ese trabajo y, de hecho, puede hacerlo todos los días; al cabo de un par de años puede convertirse en su segunda naturaleza. Como resultado, cuando empezáis una escena, las cosas entran precipitadamente y de forma inconsciente en la mente. Ni siquiera tenéis que hacer ninguna pregunta. Hasta época reciente el trabajo consciente del actor ha encajado principalmente en medios externos, pero el trabajo que verdaderamente motivaba a los grandes actores y los hacía grandes, fue llevado a cabo de una manera subconsciente, cuando se paseaban o estaban sentados, en la intimidad de sus habitaciones o de sus propias mentes. Hicieron aquel trabajo privado e inconscientemente porque eran actores, y actuar era su profesión. Hoy apenas puede ser considerado así. Muchos actores raramente actúan, y cuando lo hacen es de forma espontánea.

"Estoy sorprendidísimo al ver el poco teatro que leéis. Nunca fui a la Universidad; ni siquiera terminé mi bachillerato. Pero cuando llegué al American Laboratory Theatre, que fue la primera vez que tomé contacto real con el trabajo técnico que hacemos aquí, yo ya había llegado a los principios esenciales. Había leído las vidas de los actores y todos los libros que trataban de actuaciones. Lo único que no sabía es como diablos lo hacían

Por aquel entonces, BOLELAVSKI dijo en su primera charla: "Hay dos clases de actuaciones. La que cree que el actor puede verdaderamente experimentar en escena, y la que afirma que el actor sólo indica lo que el personaje experimenta, pero que el propio actor no siente en realidad. Nosotros proponemos un teatro de experiencias auténticas. Lo esencial de éstas es que el actor aprende a conocer y hacer, no a través de un conocimiento mental sino sensorial. "De repente supe que: "¡Eso es!, ¡eso es!"

Esa era la verdadera respuesta que yo había estado buscando. La cosa es que yo ya había leído a Freud y ya sabía lo que pasa en la mente humana sin que ésta sea consciente. Ya había también recogido todo lo que Bolelavski decía, pero él me mostró lo que significaba.

Robert H. Hethmon: Supongamos que un miembro del Studio tiene la suficiente resolución –voluntad– como para enriquecer su "material" de esta manera. Es también cierto que debe desarrollar simultáneamente su capacidad de responsabilidad personal. Sin eso, no puede abrir la puerta de su almacén para usar lo que tiene allí. Cada puerta de este almacén que es la imaginación del actor, está protegido por dos cerrojos. La desconstrucción abre uno. El otro lo abre la habilidad del actor para definir por sí mismo, con toda precisión, lo que espera lograr en el ensayo o la preparación. Definir lo que el actor quiere es un proceso de responsabilidad personal.

Strasberg: La conciencia de nuestras fallas y defectos técnicos es aún más importante para nosotros que para otros actores. Ellos, o no están preparados o no

hacen un esfuerzo por trabajar en el campo de la técnica interior y, en consecuencia, no sufren algunas de nuestras dificultades. Esas cosas técnicas son lo menos que podríamos hacer, porque hacerlas es sólo cuestión de destreza superficial. Sólo lleva tiempo y esfuerzo; no se necesita inteligencia ni talento, ni siquiera habilidad. Es cuestión de prácticas, literalmente hablando. Las habilidades técnicas no son señal de nada, excepto de que se ha trabajado en ellas.

"El tipo de ejercicios que Sarah Bernhardt se permitía para aprender a hablar lo más rápidamente posible y, sin embargo, ser entendida, eran de tipo técnico. Esa pericia no se puede lograr a través de medios emocionales; únicamente con la práctica, una práctica puramente externa y técnica que permite a los órganos de fonación ser controlados con rapidez y precisión. Pero creemos que existe también una técnica interna que puede servir para combatir las dificultades con las que cada actor se enfrenta. Sólo por medio de ella puede controlar su imaginación. Una vez que renuncie a ella, está perdido. Lo único que no permitimos en el Studio es que las cosas ocurran sin que la voluntad del actor sea con eso esforzada y enfatizada".

La próxima CH. D. N° 49 - T.I., proseguirá con el libro "*El método del Actor's Studio*".

Tema: Aquí Strasberg apoyado por las explicaciones de Hethmon explica las primeras etapas del entrenamiento básico del actor, en el que incluye el juego-improvisación "Canto y baile".

Nuestra CH. D. N° 49 - T.I., continúa con el aporte del libro *"El método del Actor's Studio"* de Robert H. Hethmon.

Robert H. Hethmon: Esto es por lo que Strasberg comienza, hasta donde es posible, por preparar al actor con trabajos simultáneos de desconstrucción, de imaginación y la voluntad, en lo que se relacionan con esos elementos y con la expresión. Mucha de la preparación de la voluntad consiste realmente en entrenar al actor a una autoconciencia, de la que surge moralmente su responsabilidad personal.

Strasberg, al actor: "Necesitas una imagen mental que, inconscientemente, incite más que un simple recuerdo de ella que no ha sido escogido de manera accidental sino relacionada en alguna forma contigo mismo, de tal manera que tu subconsciente pueda con eso empezar a funcionar.

Robert H. Hethmon: El ejercicio que ha resultado ser más afortunado al tratar de la voluntad como parte separada de la preparación es el de "canto y baile". En las primeras etapas del entrenamiento básico de un actor, Strasberg siempre invita al actor durante una sesión de clase, primero a que se descontraiga; segundo, a llevar a cabo un ejercicio que aumenta su concentración y, en tercer lugar a representar el de "canto y baile". Este ejercicio consta de dos partes, y cada una de ellas tiene elementos manifiestos e internos. El actor está frente a Strasberg y al público. Debe tratar de estar completamente descontraído, física y mentalmente, pero también debe mantener una concentración en lo que está haciendo y un contacto con su audiencia. Empieza a cantar cualquier canción con la que está familiarizado que no necesita preocuparse por su habilidad para llevar el compás o recordar la letra. Mientras canta trata de permanecer blando, descontraído. No mueve deliberadamente ni los pies, las piernas, el cuerpo, las manos, los brazos o la cabeza.

"Canta la canción en un tono diferente cada vez. Cada tono con plenitud y libertad de expresión; se mantiene el tono completamente y se acaba sin "diminuendo". Este es el elemento premeditado de la primera parte del ejercicio, y, naturalmente, implica la voluntad del actor, su concentración y expresión, así como su desconstrucción. El elemento interno consiste en el intento del actor por tomar conciencia de sus propios sentimientos e impulsos cuando actúa. Puede mantener su atención en lo que se está ordenando hacer y en la naturaleza de sus impulsos que se despiertan simultáneamente. Cualquier tensión, interrupción, duda o expresión involuntaria, revela a la experimentada vista de Strasberg algún problema o impedimento del cual el actor debería tener noción, pero del que puede que no sea consciente, hasta que su atención no sea atraída hacia él.

"En la segunda parte de este ejercicio el actor continúa cantando como antes, pero se mueve o baila simultáneamente en una sucesión de ritmos diferentes. No sabe de antemano que ritmo será usado en un determinado momento. Puede que se mueva en

círculos, salte extendiendo brazos y piernas, balanceando el torso de un lado a otro, cambie de dirección, haga ritmos de jazz o incluso combine varios de éstos. Para asegurar la espontaneidad de su cambio de ritmo, el propio Strasberg le da a menudo las órdenes. Esta segunda parte proporciona una mayor oportunidad de autoconciencia. Después Strasberg suele discutir lo que ha observado, y con frecuencia hace una serie de preguntas para clarificar con mayor precisión la percepción del actor de lo que le sucedió mientras estaba actuando.

Strasberg: En este "canto y baile", el actor permite que los impulsos sigan su propio curso. Muy a menudo, en un ensayo normal, se ven cosas que al actor empiezan a ocurrirle por dentro, pero que lucha contra ellas. Por ejemplo, un actor tiene la sensación de que va a llorar, y no quiere hacerlo, porque uno no llora sin ninguna razón en medio de un escenario. En esos momentos se pueden apreciar los músculos preparándose para ser activos a base de una reacción habitual y con "canto y baile" tratamos de descontraer esos músculos para que dichas reacciones reprimidas salgan a la superficie. Entonces los actores empiezan a reír, a llorar, a reaccionar, a dispensarse de distintas maneras. No saben en realidad por qué, pero significa que el actor entonces está inducido a ser un instrumento más expresivo, como un piano que no censura al pianista.

Un ser humano piensa algo, pero sabe que no debería decirlo. A veces, para cuando crece, ni siquiera sabe que el proceso de censura está funcionando. Por lo tanto, la gente viene a actuar con unos fuertes incentivos para no decir y no comportarse de manera contraria a las necesidades de la escena, y, a veces, contraria incluso a sus propios deseos. No se dan cuenta de que, para cuando están listos para convertirse en actores, ya son instrumentos fijos y de que este instrumento ha de ser reacondicionado, capacitado para cumplir lo que quiera que haga. Un actor no siempre hace lo que quiere. Sus intenciones se ven desviadas por hábitos de los que es inconsciente la mayor parte del tiempo.

"La parte primordial de la preparación de un actor trata de hacerle consciente de lo que está haciendo en el momento en que una cosa está ocurriendo. De otro modo no sabe si hacerlo más o menos. Esta es la diferencia entre el teatro y la vida. En la vida es perfectamente posible que el ser humano esté inconsciente de lo que está ocurriendo, incluso en los momentos de máxima intensidad. Pero para el actor es absolutamente esencial que sepa todo el tiempo "lo que estoy haciendo mientras lo estoy haciendo". Esta conciencia partida, que Stanislavski llama "el sentimiento de la verdad", debe desarrollarse a modo de sexto sentido, y no puede hacerlo a expensas de la creencia del actor, de su concentración y de su involucración en lo que está haciendo.

"Se da por sentado, normalmente que el actor está involucrado en lo que está haciendo; por lo tanto, no es consciente. O si lo es, entonces no puede estar implicado. Pero nosotros sabemos por nuestra experiencia como seres humanos que eso es completamente posible. En los momentos de emoción intensa, estamos casi siempre conscientes de lo que estamos haciendo, y decimos: "¡Dios mío, mira lo que hice!". ¿No es extraño? Nunca creí que actuaría así". Sin embargo, eso no frena lo que estamos haciendo, porque el impulso o incentivo de la vida puede ser muy fuerte. Uno de los errores más serios que cometen los actores es asumir que actuar con autenticidad y verosimilitud significa olvidar lo que se está haciendo. Pero eso es histeria, —lo mismo en la vida que en el teatro—. Cuando una persona olvida, significa que ha llegado más allá del punto en que está voluntariamente haciendo algo. El arte es

siempre una creación voluntaria, aunque a veces tiene resultados que uno no puede predecir. Surgen de muchos niveles del hombre, además del consciente y de los voluntarios. Sin embargo, con objeto de repetir, ensayar, que es el normal requerimiento profesional del actor, debe haber encontrado algún elemento consciente que trabaje. A este nivel de conciencia no es, a pesar del error común, opuesto a la posibilidad o a la necesidad que siente el actor de fusionarse con el personaje o de entregarse totalmente a su papel. Por el contrario, la conciencia es esencial si ha de lograr esa fusión e implicación.

"El ejercicio de "canto y baile" trata de otro problema esencial que se plantea al actuar: se trata de que el actor tiene que saber lo que va a hacer cuando sale a escena, y, sin embargo, tiene que permitirse hacerlo de forma que parezca que se da por primera vez. Esto significa que el cuerpo, la voz, cada faceta de expresión debe seguir los cambios naturales del impulso; aún cuando el actor repita, la fuerza de estos impulsos puede variar de un día para otro.

"Los ejercicios de concentración, al igual que muchos otros, se ocupan del problema de crear impulsos. El de "canto y baile", cuando el actor se ordena a sí mismo cambiar el ritmo de la danza, o cuando acepta la sugerencia del director, no sabe cuál va a ser el nuevo ritmo. Sin embargo, al ejecutar el primer movimiento lo reconoce y puede seguirlo. De esta forma se prepara la peculiar característica del actor de ser libre y de desear la libertad. Se concede a sí mismo un acto definido, un hecho o un objeto. Es consciente de lo que hace cuando lo está haciendo. Así fluye el impulso, se le permite salir en forma de expresión. El "canto y baile" no es un ejercicio que ayude con sólo hacerse una vez. Debe repetirse una y otra vez, porque se está tratando con costumbres que arrastran al actor, y hemos descubierto que aunque los hábitos pueden romperse, sin embargo, no es fácil hacerlo. Pero cuando se lo consigue, el actor puede activar la energía que nunca se ha permitido usar.

Problemas: Frenar la imaginación.

Robert H. Hethmon. Actuar es una actividad orgánica que afecta a todos los recursos físicos y psicológicos del actor y cualquier dificultad –por muy trivial que sea– tiende a afligir y a envenenar todo su organismo. El impulso se ve bloqueado, la concentración es desviada o dividida, la creación se hace pedazos. El actor no sabe, a menudo, cuál es su problema. Y si no sabe lo que pasa, no puede dar los pasos oportunos para solucionarlo. Strasberg posee la objetividad del médico. Se da cuenta de que los acercamientos generales en esa situación del actor, carecen de valor para resolver problemas individuales, por los que los trata así, individualmente.

De algunos de los casos tomanos fragmentos.

"Demasiada sensibilidad y emoción.

Robert H. Hethmon La sensibilidad es la capacidad que tiene el organismo para responder a un estímulo. La respuesta puede ser emocional o no, y el estímulo puede ser externo o interno, consciente o inconsciente, voluntario o accidental. El talento en un actor significa que él está dotado de sensibilidad. Si no puede responder no puede ser actor. La sensibilidad o la respuesta emocional pueden estar presentes y, sin embargo, ser un problema, porque el actor no puede controlarlas.

Strasberg: Tu problema se trata de que, al responder, estás constantemente

criticando lo que está ocurriendo. Tu energía sale a borbotones, pero no acaba de mantenerse; nunca llega hasta donde debería con objeto de completarse a sí mismo. Es por eso que no queremos que trabajes en escenas o ejercicios que impliquen una emoción. La sensibilidad que posees es lo suficientemente fuerte como para que no necesites preocuparte por ella. Pero sí por tu capacidad para tomar un simple objeto, trabajar para él tomándote todo el tiempo que necesites y cuando lo tengas en marcha, míranos y dirás lo que tengas que decir sin emoción, sin dramatismos ni nada parecido. Debes aprender que al hacer o decir algo, creas con eso una realidad. El mejor trabajo para ti sería participar en la clase de pantomima, para que aprendas el puro control físico sin ninguna implicación emocional.

Fingir y forzar.

Robert H. Hethmon: Técnicamente hablando —es decir, sin hacer referencia a la obra— un actor es real mientras su expresión se conjuga con el impulso imaginativo. El siguiente es un caso que a la actriz le sobra impulso:

Strasberg: Estamos tratando de evitarte tanto esfuerzo para expresar lo que te está pasando por dentro. Lo que nos preocupa es eximirte ese esfuerzo extra e innecesario, para dejarte libre y que así puedas sacar más de ti mismo en otros terrenos. La expresión no necesita ser bombeada, como si se tratara de agua de un pozo. La capacidad básica del ser humano es la de sentir, pensar, experimentar y expresar. El actor utiliza esa capacidad básica. Emprende y crea resonancias en otro hombre que esté alerta, que ha pagado su dinero y que esté determinado a sacarle provecho.

"Alguien dice algo, y mientras que nosotros nos esforzamos enormemente para comportarnos de manera calmada y equilibrada, la emoción sale de todas formas. La flor es el inevitable resultado de la semilla. Plantáis una semillita, la regáis, mantenéis la tierra húmeda y hasta crece la flor. Si tratáis de tirar de ella para acelerar su crecimiento, lo que haréis será sacar las raíces y estropearla. La flor ha de crecer por sí misma; puede ser grande o pequeña, pero crecerá sola si se hacen todas las cosas apropiadamente.

El patrón verbal.

Robert H. Herthmon:

Todo el trabajo de Strasberg está dirigido a ayudar a que el actor encuentre la realidad del personaje, situación o suceso que se esconde bajo las palabras de una obra. Pero su imaginación no despertará nunca si el esfuerzo permanece fijado al nivel de las palabras. Strasberg llama a esto "adherirse al patrón verbal".

Strasberg: El ser humano está, a menudo, impulsado por patrones inconscientes asociados a las palabras. Especialmente cuando éstas no son tuyas, sino que te han sido dadas por el autor, dan lugar a una forma convencional de entonar, de hablar e incluso a una secuencia o significado inconsciente. Por ejemplo, en dos momentos de esta escena dijiste cuatro palabras consecutivas y las pronunciaste como cuatro-palabras-en-secuencia. Al final de la cuarta palabra decayó el tono. Naturalmente, en el fondo de tu pensamiento, sabías que había cuatro palabras, y ni una más. Cuando una persona está tratando de pensar, como parecía que tú lo estabas haciendo, entonces, naturalmente, no sabe que va a haber únicamente cuatro. Está tratando de adivinar cuantas son. Pero así es como funciona el pensamiento. Éste no lo hace de antemano".

Temor a dejarse llevar.

"Tengo que tener la capacidad y los medios para hacer mi visión, mi sentimiento y mis pensamientos, expresables. Solo puede ser el resultado de mi propia actividad. De otro modo no podría trabajar. Esto es algo que yo admiro mucho en Gadge (Elia KAZAN). Siempre que llega a un cierto tipo de situación, donde yo podría esperar que discutiese, no lo hace. Me pongo frenético. Yo discuto acerca de la obra como si el argumento fuese, de hecho, a dar lugar a que algo ocurriera. Gadge dice: "Lo siento. Esa es mi opinión. Puede que esté totalmente equivocado. No lo sé. Después de todo, sólo puedo hacer lo que siento y pienso. Puede que tu tengas razón, pero tengo que hacerlo a mi manera". Se entrega a ello con todas sus fuerzas, y de ahí surge el logro y la creación.

A la actriz criticada. "Cuando sales al escenario es con la idea de que le darás tu vida a ese personaje. No hay vida en ella. Hay sólo una secuencia que el autor demanda de ti, pero la vida es tuya. Eso es lo que das. Se la das a ella".

Temor a no dejarse llevar.

"A un actor: "No hay que confundir el actuar con la excitación al hacer una gran cantidad de cosas en el escenario, pero que la mayor parte del tiempo no se necesita. Recordemos que MACREADY antes de entrar a escena solía picar leña y golpear detrás de los bastidores y también dar vueltas. Esa excitación es de tipo psicológico o muscular. Tu no tienes que trabajar de esa manera. Te entregas en la escena de una forma fácil y eficaz. Al contrario, me gustaría sugerir el tipo de ejercicio más simple y más corriente en el cual no tengas que emocionarte o involucrarte demasiado.

El actor: Me aburriría.

Strasberg: En un noventa y nueve por ciento toda profesión es muy aburrida; a menos que alguien desee pasar por ese aburrimiento, nunca llegará a convertirse en profesional. Para conseguir la destreza que hacen a un HEIFETZ o a un STERN, te quedan cuatro horas diarias muy aburridas, pero tu continúas subiendo y bajando por ese violín, subiendo y bajando por su arco, haciendo una serie de cosas aburridísimas. El momento que representas en el escenario está basado en esas, aparentemente, interminables horas aburridas que pasas al día.

"Tú actúas por nosotros, pruebas tus alas. Eso tiene un valor, pero sólo el valor específico de un ejercicio. Quiero que aprendas a soportarlo y lo disfrutes. Hasta que no puedas hacer esto, la actuación será siempre un extraño reto y un temor. Nunca serás capaz de tomártelo con calma y tiempo para hacer en escena lo que tienes que hacer, porque te entrará miedo".

La próxima CH. D. N° 50 - TI, proseguirá con fragmentos del libro de Robert H. HETHMON.

Tema: Ahora, Hethmon comenta y Strasberg explica, sobre capítulos como el de Problemas de Expresión, Nerviosismo, Forzar el ritmo, y La investigación.

La Ch. D. de hoy, N° 50 - T.I., continúa reproduciendo párrafos escogidos del libro de Robert H. HETHMON.

Comodidad y naturalidad.

Robert H. Hethmon. "Nada en las enseñanzas de Strasberg alienta al menor grado de descuido, *chapucería o literalismo*. Se trata de problemas que siempre han afligido a los actores, pero que en manera alguna son originados por el estudio. Un actor es "real" en el sentido técnico de la palabra, cuando su reacción manifiesta ni excede ni se queda corta de impulso imaginativo. Ha habido muchas ocasiones de obras tontas por naturaleza a las que se dio vida por medio de una buena actuación hasta el extremo que el público creyó que en realidad, estaba viendo una auténtica y buena obra.

Strasberg: Cuando un actor explora con detalle la realidad de cualquier objeto dado, sale con unas posibilidades dramáticas superiores. Son tan inherentes a la realidad que utilizamos una frase corriente para describirlas: "Solamente en la vida podrían ocurrir tales cosas". Queremos decir que son tan genuinamente dramáticas que nunca podrían ser compuestas. El verdadero sentido de "natural" o "naturaleza" se refiere a una cosa tan plenamente vivida y experimentada que, solamente a veces, un actor se permite ese tipo de experiencia en el escenario. Sólo los grandes actores lo hacen, mientras que en la vida, hasta cierto punto todo, todo hombre lo hace. En el teatro, se necesita la peculiar mentalidad del actor para entregarse a cosas imaginarias con la misma plenitud que solemos mostrar sólo al entregarnos a cosas reales. Es preciso que se evoque esa realidad en el escenario, con objeto de vivir plenamente con ellas.

Actuar es una profesión en la que la actividad y la conciencia de esa actividad deben ir de la mano y no una tras la otra. El actor debe aceptar la responsabilidad de lo que está haciendo. Así actuar, es una revelación. Es decirnos cosas de la gente que hasta cierto punto sabemos, pero que las olvidamos hasta que el actor nos las recuerda.

"Nosotros no queremos que un actor se ponga en tensión, lo que queremos es que su concentración funcione en esas tareas que él mismo se ha impuesto. Muchas veces en medio de la indiferencia de la vida no podemos ver lo que realmente le está pasando a la gente y, sin embargo, somos capaces de percibir esas cosas en la escena, porque los actores nos muestran no solamente los elementos naturales necesarios para poner la obra dentro del tiempo y del espacio, sino lo que realmente está ocurriendo. Actuar esencialmente significa ir hacia esas cosas que tienen que ser creadas.

A una actriz: "Queremos que todas las cosas estén alimentadas por una clase de impulso orgánico; también queremos verte participar con el personaje, más que limitarte sólo a mostrárnoslo como se fueras un vendedor. Este elemento que

denominamos simplicidad, es una fase esencial en este trabajo".

Ego y espectador.

Robert H. Herthmon. "Sólo en ocasiones excepcionales permanece el actor impasible ante el público. Su presencia puede aterrorizarle o alegrarle, pero raras veces le deja incólume. Junto con voluntad y concentración, el actor necesita la clase de ego que lo apoye delante del espectador, y también que le ayude en las pruebas e incertidumbres de la profesión.

Strasberg, a un actor, después de enterarse de la pelea que tuvo su pareja al preparar la escena: El hecho de que te opusieras a lo que ella quería es positivo, excepto que parte de esta oposición proviene un poco de tu propio ego. Por favor, vigílate y examina tus motivos, porque a veces, la verdadera razón para hacer ciertas cosas no tiene nada que ver con la rectitud o la incorrección de lo que está pasando en el escenario, sino más bien con tu propia psicología personal.

A una actriz: Ese estado tuyo viene esencialmente de tu propio ego, de tu propio yo. Este es bueno, para el actor, siempre que le haga desear continuar en el escenario y hacer algo, pero también es un aspecto peligroso, porque implica: "Tengo que ser tan bueno que, naturalmente, no me va a ser posible serlo".

A otra actriz: Cuando pienses que lo que estás haciendo es terrible, cuando crees que es muy malo, sufre, pero sigue adelante. Hazlo parte del personaje, más que de ti misma.

"El actor crea con su propia carne y sangre eso que todas las artes tratan de describir de algún modo. Goethe decía que la carrera de un actor se desarrolla en público, pero su arte sólo en privado".

PROBLEMAS: Expresión

Robert H. Hethmon: Los problemas de la actuación —distintos de los de la imaginación— pueden aparecer a nivel de la expresión. Todo actor debe desarrollar un conocimiento total de lo que Stanislavski llama "el sentido de la verdad". Pero antes de que alcance esa etapa final ha de depender, a menudo, de otras personas — profesores y compañeros de profesión— para que le informen de la calidad de su expresión y para que le sugieran remedios a sus problemas. Por ejemplo el del caso de la expresión distorsionada que resulta de forzar la emoción. Es éste un punto que debe tratarse a un nivel imaginativo; sin embargo, forzar el "tempo" es característica a nivel de expresión. La solución de relajar este ritmo funciona porque libera el instrumento del actor para responder a sus impulsos imaginativos.

El problema que se discute es resultado de una división entre la actividad imaginativa y la expresión: cuando su imaginación está funcionando, el actor no se expresa, y cuando lo hace, no está alimentado por la imaginación. El ideal de actuación del Studio, demanda del actor corriente que busca solo efectividad, una fusión de impulso y de expresión mayor de la que es usual.

Clisé.

Strasberg: El actor llega a una escena —la conozca o no— con fuertes ideas conscientes e inconscientes, acerca de cómo debiera ser representada. El primero que señaló esta situación básica fue Stanislavski. Se observó y expuso, pues se dió cuenta

de que esta clase de actuación satisface la urgente necesidad de seguridad que siente el ser humano cuando sale a escena. El actor sale al escenario, pero incluso antes de que empiece a trabajar en él, ya tiene en su mente una idea clara de como debe hacerse la escena. Es difícil darse cuenta de hasta qué punto la idea de: "Estoy haciéndolo, estoy trabajando" puede apoderarse de la mente. Es difícil darse cuenta de cuán fuerte y brutal puede ser la adhesión a un patrón verbal o convencional, un clisé. Es difícil para el actor percibir lo ferozmente que el clisé se aferra a él. El molde convencional retiene para el actor la atracción de una seguridad.

"El profesor cobra una importancia capital cuando se trata de borrar la rutina convencional. Su tarea principal consiste en la destrucción del clisé. Mantener al actor alejado de lo erróneo es el área decisiva en la que el profesor trabaja".

El hábito de la inexpresividad.

Robert H. Hethmon: La inexpresividad constituye quizá un problema más serio que el del clisé, porque, después de todo, éste constituye un intento de dar sentido a la obra, aunque no lo logre más allá de un nivel superficial. Pero el actor inhibido se encuentra a veces inconscientemente bloqueado, incluso para intentar siquiera aportar un sentido a través de la expresión. Strasberg intenta aclarar al actor que estos duraderos patrones de inexpresión se pasan a la actuación. A veces intenta aislar el pasado del actor, las experiencias y situaciones que han montado tales inhibiciones, y se ocupa de reforzar su concentración y voluntad. Sin embargo, se ocupa del problema principalmente por medio de intentos de inducir al actor a expresarse delante de un público. Puesto que la expresividad es cualidad inherente al ser humano, la inhibición es probable que no resulte de una mera falla de expresión, sino en el bloqueo de emociones que la persona necesita y desea dejar salir, pero que no puede. Posiblemente el resultado sean tensiones y frustraciones. Este atoramiento no se alivia quitando los obstáculos, sino destruyendo el origen de esos obstáculos, de lo que se seguirán resultados dramáticos.

Strasberg: Fíjate, te voy a decir lo que tienes que hacer en este ejercicio — "canto y baile"— para poder trabajar en este problema. Canta la canción tranquila y sencillamente. No te pares. Si te olvidas de la letra, no te preocupes, sigue con la melodía. Haz lo posible para no interrumpirte. A veces se acumula un gran deseo de parar para no fallar, pero intenta continuar cantando tranquilamente al ritmo de la canción. Quédate completamente quieto. Trata de observar para que no haya otro movimiento que no sea el que se produce al cantar la canción. Si acaso te sientes un poco tenso en alguna parte, no hagas nada. Desházte mentalmente de esa tensión. Presta más bien atención a la resonancia, a la sensación de una cierta vibración por todo el cuerpo.

Robert H. Hethmon: No se puede esperar una ruptura para el actor inhibido, excepto en la improvisación. Si el actor limitado desde el punto de vista emocional, simplemente ensaya y actúa, casi inevitablemente continuará sólo con sus patrones de inexpresividad. No se dan cuenta de que su arte viene de esas sensibilidades peculiares, todo artista es un resultado de ellas. Su sensibilidad para con las cosas con las que entran en contacto, produce las reacciones, actitudes y expresiones que hacen de él un artista.

Strasberg: El actor nunca puede permitirse en escena perder el deseo de ser, de

hacer, de seguir adelante sin parar; en cambio, tú siempre paras. Incluso cuando las cosas no van mal, tú te detienes. Te criticas tanto y te interrumpes tanto que no captas tus impulsos ni haces uso de ellos. La expresión aparece ridícula. Tú sabes que las cosas emocionales ocurren cuando estás en silencio, pero en el momento en que empiezas a hablar, detienes la imaginación que posees.

"Si la persona a quien no le gusta lo que le hiciste en la realidad te viera hacer lo mismo en el escenario a tu pareja, diría: "¡Qué manera tan genial de actuar! Yo sé positivamente que ella se comporta así". En el teatro es posible, porque se trata de un arte; está controlado, lo haces a voluntad. Aprende a expresarte plenamente y por lo tanto, por una parte obtienes expresión, pero nosotros también obtenemos arte. Arte es la necesidad básica de la vida, no auto-expresión, sino más bien un decir y hacer cosas que no podemos ni decir ni hacer en la vida real, pero que han de hacerse. Nos convertimos en gente que crea en la imaginación aquello por lo que otras personas atraviesan en la vida.

Nerviosismo

Strasberg, a una actriz: Si eres nerviosa, entonces el personaje estará nervioso, no tú. El nerviosismo es malo sólo cuando el actor dice que el personaje se supone que no ha de estar nervioso, y entonces trata de ocultar ese estado. Cuando tu intentas esconder algo real y verdadero, se hace aún más obvio. El público ve ese nerviosismo y ve también que tú estás siendo afectada y forzada por él. Por lo tanto, lo primero que el actor debe hacer al tratar de solucionar esto es decir: "¡Qué importa si estoy nervioso! No es nada malo. El personaje puede ser así, así es que ¿que hay de malo en ello?.

Cuando el actor se aferra, dice: "Lo que me está pasando, ahora no debía estar en el personaje: estoy equivocado". Entonces el impulso subjetivo se apodera de él y se separa del personaje y es entonces, cuando el espectador se da cuenta de esto. Pero si, por el contrario, hace el esfuerzo apropiado para llevar a cabo una tarea objetiva, la mayor parte del tiempo logrará los resultados objetivamente necesarios.

Forzar el ritmo.

Robert H. Hethmon: Toda acción forzada dificulta la imaginación y distorsiona la expresión. Evita que el impulso fluya naturalmente y completamente. El tiempo de la auténtica expresión está relacionado con las demandas del material del dramaturgo, lo mismo que con la realidad técnica del actor.

Strasberg: A un actor y a una actriz: Gran parte del trabajo que se lleva a cabo hoy en el teatro profesional, se ve afectada por una premisa muy simple. Si algo es aburrido, hazlo más de prisa, será entonces mucho más interesante. Si una cosa es aburrida hazla más llamativa. En realidad, ni se hace más interesante, ni más emocionante. Se hace simplemente más vacía. Hay obras en las que tomarse el tiempo que se necesita, es lo que hace que la obra tenga vida propia. Hace resaltar su textura. El público va con los acontecimientos y con la situación, y las palabras no surgen vacías y obvias.

Fusión..

Un actor nunca representa un parlamento, sino una escena, unos acontecimientos, una situación, una serie de ocurrencias. Las palabras son parte de este complejo. La forma en que se nos entrena para la vida diaria, produce una pequeña desconexión en

todos nosotros entre lo que sentimos y la capacidad que poseemos para expresarlo. En la vida social, o en general, es muy importante que se hable y se comporte uno agradablemente sin importar lo que se siente. Hoy nos mantenemos alejados de un montón de realidades. Hoy estamos más separados de las cosas que nos rodean.

Cuando sois jóvenes, los patrones de comportamiento están hechos. Después crecéis con la necesidad y el deseo de expresar lo que normalmente no expresamos en la vida y os hacéis actores con la esperanza de que podéis expresarlo, y es entonces cuando os frenan los patrones que os han condicionado en la vida a expresarse.

El sentido de la verdad

Para el actor –al contrario que para el escritor– el proceso de creación y el de corrección han de tener lugar al mismo tiempo. El actor no puede decir: "Está bien por el momento. Trabajé esta noche y me levantaré mañana por la mañana para revisar el trabajo". En el momento en el que está más impulsado, parte del actor –lo que llamamos "el sexto sentido" y que Stanislavski denominaba el sentido de la verdad– debe permanecer activo y decir: "¡Vaya ! Fuíste demasiado lejos por ahí. Eso resultó falso. Creíste que era real, pero no lo era. Ten cuidado. La concentración esta desapareciendo. Estás perdiéndote a sí mismo. Tómatelo con calma. El sentido de la verdad es lo último que el actor desarrolla. Aunque algunos de los ejercicios lleven a su evolución, no puede ser entrenado directamente. Responde a la suma total de todas las experiencias que como persona ha tenido y puede, por lo tanto, desarrollarse sólo como resultado de ellas. Ha de servir, ha de tener la disposición auténtica para ir con el objeto que está creando.

PROBLEMAS: La Investigación.

Robert H. Hethmon: Gran parte del entrenamiento de los miembros del estudio es –directa o indirectamente– el de investigación, trabajo que amplía la capacidad imaginativa o expresiva del individuo. Lo que el actor puede hacer y la forma en que lo hace estará en relación directa. La investigación trata de abrir nuevas galerías y pasadizos en los niveles inconscientes del instrumento, allí donde se produce la mayor parte de la creación de los actores.

La insistencia de Strasberg para que se desarrolle la capacidad lleva al actor a probar nuevas facetas. Su constante insistencia en la improvisación tiende a liberar al actor de las preocupaciones obsesivas por los resultados: sin esa liberación, el actor solo comienza lo que ha preparado antes. Finalmente, a menos que el actor investigue enfrente del público, jamás podrá estar seguro de su capacidad de repetir lo que ha descubierto, condición ésta básica para actuar. Con frecuencia Strasberg se ve obligado a concienciar a un nuevo miembro de lo que está haciendo y cómo lo hace, antes de que sea capaz de investigar nuevas facetas propias. Muchas veces hay que destruir hábitos de tensión, imitación, clisés o falta de expresividad. Pero lo más frecuente es que el actor tenga que sacar coraje y fuerza para investigar nuevas posibilidades. También muestra el actor que existe una técnica de investigación. Esta técnica consta de tres elementos esenciales: tiempo, dejarse llevar e improvisar sobre un tema.

La próxima CH. D. N° 51 - T.I., acercándonos al final, continúa con el libro de Robert H. Hethmon.

Tema: *Prosigue Hethmon con sus comentarios y Strasberg explicando Técnicas de investigación, la improvisación y la interpretación.*

La CH. D. de hoy, N° 51 - T.I., prosigue con el texto de los fragmentos seleccionados del libro *"El método del Actor's Studio"*.

Comprender la necesidad

Robert H. Hethmon: Comprender la necesidad es el prerrequisito para la investigación real.

Strasberg: "Un buen actor, un actor que realmente experimente en el escenario, al que le suceden cosas que no necesariamente le suceden a otro actor, tiene la responsabilidad de conocer las leyes de su propio instrumento. Tienes que aprender qué es lo que te hace responder, tienes que comprender por qué en determinados momentos das un tipo de respuesta y por qué en otros momentos no respondes en absoluto. Tienes que aprender por qué puedes usar ciertos estímulos mentales y, en cambio, otros te resultan perjudiciales. Tienes que descubrir tú mismo. No me preocupa el que tu actuación sea buena o mala. No me interesa que la escena se desarrolle de un modo correcto o incorrecto. Lo que pretendo es establecer en tu interior la confianza en lo que posees sin saberlo, de modo que te introduzcas y trabajes en terrenos en los que necesitas introducirte y trabajar. Pero incluso estoy aún más interesado en despertar en ti el incentivo del trabajo para explorar aquello que creo posees, pero que no conseguirás, a menos que dediques a ello tu esfuerzo, Estoy interesado en que trabajes en lo que es propio de ti. Me preocupa despertar las respuestas básicas, reales, automáticas e inconscientes que alimentan tu creatividad, Me gustaría anular todos esos vicios de actor que obligan a representar una escena mecánicamente".

Técnicas de investigación.

Robert H. Hethmon: Las tres técnicas utilizadas en la investigación –el tiempo, dejarse llevar e improvisar un tema– no pueden separarse de los problemas generales de actuación, que son la inseguridad, los nervios, la tensión y la ansiedad. Cualquier problema que bloquee la imaginación o la expresión, termina, naturalmente, inhibiendo la investigación.

Strasberg: "Cuando un actor está preocupado e intenta obligarse a sí mismo, se ahoga. No puede funcionar. Por su mente pasan tantas cosas, que le resulta imposible vitalizar el instrumento. Si eres un buen conductor y el coche se para, sabes que lo único que puedes hacer es tomártelo con calma y esperar. Si te resulta difícil esperar, cuenta. Si te pones nervioso o histérico, cuenta. Tienes que hacer algo para descontraer los nervios. Los nervios sólo te harán comportarte estúpidamente, y no conseguirás hacer funcionar el coche, aunque éste sea tu único propósito.

Robert H. Hethmon: El dejarse llevar, segunda técnica de la exploración, implica el deseo de seguir los impulsos imaginativos sin que importe a dónde puede

conducirnos.

Strasberg: Llevas dentro muchas cosas que todavía no has desarrollado en esta escena, y no deben preocuparte de elegir. De esta forma hay mayor emoción y mayor expresión. Hay más locura y más honradez. En resumen: más drama. Todavía hay algo que ignoras, hay cosas que no deseas decirte a ti mismo, son muchas y no puedes desarrollarlas, a menos que te dejes llevar.

"Solamente puedes saber a donde conduce un río cuando te metes en él y lo descubres por ti mismo. No se puede ser explorador de otro modo. Sabemos que lo que más nos ata es saber el resultado de antemano, pero normalmente no estamos dispuestos a enfrentarnos a problemas cuya respuesta ignoramos. Debemos alegrarnos de no saber la respuesta, por que así podríamos salir al escenario y decir: "Ahora estoy investigando, ignoro el resultado; pero si descubro algo, la experiencia será impresionante".

Improvisación.

Robert H. Hethmon: El actor suele tener claro que es necesario improvisar para poder investigar, pero con frecuencia lo único que intenta, consciente o inconscientemente, es "improvisar a ver qué es lo que pasa". Una buena investigación exige que haya ciertos elementos conscientes que sirvan de base y que clarifiquen lo que el actor hace.

"Strasberg señala que "cuando pides a un pianista que improvise, inmediatamente te pregunta: "¿Sobre qué tema quieres que improvise?". Tiene tantas posibilidades que le resulta difícil limitarse a una. Es muy difícil improvisar sin partir de un tema".

"Cualquier trabajo de concentración aunque sea al nivel más elemental es, en cierta forma, investigación. Lo que el actor de verdad investiga es el tema. La exigencia fundamental que se le plantea es que se entregue por completo a la situación y que deje libre las secuencias. El propósito de la investigación es el de experimentar cómo sucede una cosa. Tienes que encontrar por ti mismo lo que obliga a un actor, o a cualquier otra persona, a crear algo. ¿Qué estímulos y dificultades hay? ¿Por qué tenemos problemas para superarlos? Si de verdad deseas investigar las realidades emocionales de la situación, debes comenzar por este tipo de búsqueda.

"Y muchos de estos trabajos los puede hacer el actor en su propia casa. Se limita a observar lo que ocurre en el ambiente que le rodea. Se fija en la realidad de la gente que conoce, en las relaciones entre la madre y el hijo o la hija. Intenta encontrar lo que hay de peculiar en tal relación o cómo se manifiesta consciente o inconscientemente. Y busca la forma de manifestar este conocimiento real en el escenario. Esa es la auténtica investigación".

Una técnica personal.

Robert H. Hethmon: Cuanto más talento posee un actor individual, mayores necesidades tiene de encontrar una técnica adecuada a tal talento. Un actor mediocre no tiene demasiadas dificultades para comprender lo que hace y cómo lo hace

Strasberg: A una actriz: Cuando encuentras una actuación correcta y la realizas una vez, no te atreves a enfrentarte al problema: "¿Qué me impide repetirla?".

Este es el origen de la necesidad que tienen los actores de encontrar una técnica. Solamente la técnica ayuda a conservar lo más valioso de la actuación —el momento de la revelación—, de la experiencia, el instante en que en el escenario se desarrolla una acción profunda y completa.

Una de las tragedias del teatro moderno es la de ese actor que ha conseguido producir las mejores representaciones individuales de nuestro tiempo: Jacobo BEN AMI. Su representación de "Sansón y Dalila" fue la mejor interpretación individual que he visto en mi vida. Pero este hombre no tiene una técnica para desarrollar la cualidad más grande que posee. No siempre es capaz de controlar la imaginación interna, que es lo que le hace resultar vívido.

INTERPRETACION.

"Damos un lugar preferente a todo teatro que provenga del impulso creativo que no sea una mera imitación". Como GRANVILLE-BARKER dice, el actor de buen teatro no imita a otros actores, sino a un personaje.

La creencia en que un tipo de representación da siempre buen resultado, y que el otro tipo da sistemáticamente malos, es sencillamente ilógico, acientífico. Debemos ponernos a buscar los valores reales que existen en cada representación distinta. Todas las actuaciones poseen estos valores si se realizan de un modo artístico, no mecánico.

Existen, por ejemplo, dos clases de actores desde el punto de vista psicológico. Algunos actores salen al escenario y continúan siendo ellos mismos, y al tiempo que conservan su personalidad se introducen en el personaje. Eleanora DUSE se mantuvo siempre fiel a su personalidad, y de esta forma, siendo simplemente ella, lograba ser al mismo tiempo el personaje. Chaliapin, Paul Muni y el mismo Stanislavski son ejemplos de la otra clase de actor: Para actuar con plenitud en el escenario necesitan sentir la máscara, y cuando se sienten protegidos por esa máscara logran hacer lo que quieren, y la gente olvida que son ellos. Las dos actuaciones son perfectamente válidas, no hay necesidad de considerar una mejor que la otra. La corrección depende simplemente de las necesidades psicológicas del actor individual.

Hay muchas formas de representar un papel sin que sea necesario recurrir a soluciones extremas. Pero la forma de hacerlo no es la de hacer representaciones generales que, teóricamente, resuelven los problemas de cualquier obra. Sólo pueden hacerlo encontrando los procesos específicos que le ayudan a él como individuo, acercándose al personaje de un modo que sea válido para él personalmente.

"La historia te ha interesado, te ha excitado, te ha subyugado. Los actores no necesitan siquiera esforzarse en leer las líneas con detalle, ni necesitan saber el final. Si simplemente leen las líneas y responden a ellas de una forma natural, simpática, como en una conversación, nos asombraríamos del nivel vital que alcanzan, del nivel que alcanza su respuesta y la forma como aumenta la sensación dramática.

"El actor se ayuda a sí mismo no solamente utilizando las palabras sino también mediante las actividades físicas. Harold CLURMAN vió una vez al actor francés Lucien GUITRY en una escena en la que tenía poco que hacer. Era una escena en la que el personaje descubre que su mujer tiene un "Affair" y podría haber resultado poco interesante. Al principio, Harold se preguntaba por qué Guitry se estaba

poniendo botas. Luego empezó a fijarse cómo se las ponía. Poco después se dió cuenta de que era incapaz de apartar la vista de las botas, porque Guitry, al tiempo que hablaba, se las ponía con tanto cuidado que el espectador se sentía totalmente absorto y fascinado por un proceso perfectamente normal. El público estaba marginado de la realidad del asunto.

Muchas veces el actor saca estos aspectos físicos del sentido de la obra; otras veces los saca, simplemente porque son una necesidad suya. Es un problema sencillo realizarlo de un modo claro, cuidadoso e individual. Y al hacerlos te das cuenta de que estás desarrollando una escena o un personaje.

La representación que hemos considerado perfecta, no sólo en Shakespeare, sino en cualquier obra, es aquella en la que el actor añade a las líneas el sentido que ellas tienen, junto con los sentimientos que el personaje es consciente de tener, y también lo que CLARE EAMES llamaba "las emociones o experiencias del personaje, de las cuales el personaje es inconsciente, pero que el actor tiene que tener presentes para exponerlas en todo momento. Así se crea de verdad un personaje.

Los grandes actores utilizan también otro elemento, que, aunque no parte del personaje, les ayuda a introducirse en él. Mucha gente en los tiempos de GARRICK, no aceptó su representación del Rey Lear porque pensaba que era excesivamente realista. Y, sin embargo, esta convirtió a Garrick en el mejor actor de su tiempo. Todo parece indicar que la forma en que Garrick hacía las escenas era un retrato más convincente de lo que tenía que ocurrir, que los relatos que pudiera hacer cualquier otro actor de su tiempo. A través del personaje nos revela verdades de la vida humana.

Robert H. Hethmon:

Todo el trabajo de Stanislavski y de Strasberg se ha dirigido a ayudar al actor a crear un proceso imaginativo para representar un papel. Todos los procesos son inútiles si no incluyen la imaginación del actor en cada momento de la investigación, del ensayo y de la actuación. Strasberg enunció los principios del arte del actor de una forma empírica y pragmática, y ello exige que se les aplique con igual pragmatismo. La técnica del actor experimentado es un medio de controlar sus recursos personales. La técnica es imposible sin el entrenamiento. Los métodos que hayan resultado satisfactorios en los entrenamientos son perfectamente aplicables al trabajo creativo del personaje. La premisa fundamental es que el actor desarrolle gradualmente la conciencia intelectual e imaginativa de la creación del guión, y que este avance no se dé, de un modo tan rápido que pueda exceder y anular la habilidad del actor para vivir dentro del personaje. Y tampoco el actor debe preocuparse tanto de vivir el personaje que abandone la lógica del guión. Este proceso, por tanto, pretende fundir la realidad del guión con la realidad del actor.

1ª fase. "Tanto Stanislavski como Strasberg insisten en la importancia de la impresión primera del papel en el actor. Dado que la primera lectura suele estimular la imaginación del actor en un grado mucho mayor que ninguno de los momentos posteriores de su trabajo, debe de estar alerta no sólo para alejarse de los prejuicios, del clisé y de la precipitación, sino también para estar pendiente de los destellos creativos, para descubrir la naturaleza de sus respuestas y reproducirlas cuando represente el papel.

2ª fase. En esta segunda fase, el actor debe analizar el papel y darle vida. El análisis debe sacar una línea de secuencias externas e internas y sus conexiones

lógicas. El actor intenta interpretar los párrafos de esta forma, al mismo tiempo que busca objetos que le ayuden a concentrarse y a convencerse.

Strasberg: Hace quince o veinte años enseñaba en el Labor Stage, donde intentábamos crear un pequeño teatro, y una chica trajo para representar una escena de Golden Boy. Junto con la escena traía un análisis escrito en diez páginas de cómo la había trabajado. Lo miré. Conocía la obra, la había visto y me sorprendió su análisis que contaba que cuando tenía cinco años su padre hacía esto, esto, esto y esto. Luego, que cuando tenía doce años su padre abandonó a su madre.

Pregunté: ¿Cuál ha sido el resultado de todo eso en el escenario". "Oh, –dijo–. Pero eso no ocurre ahora. Ocurrió cuando tenía doce años. "Todo en el análisis ocurría "entonces". Y nada produjo efecto en lo que estaba haciendo en ese momento. Ese es el tipo de análisis que la gente cree que hacemos en el Studio, pero es lo más opuesto lo que intentamos. No nos preocupamos de lo que el actor tiene aquí (señala la cabeza). Sólo nos importa lo que el actor tiene aquí (señala el corazón). Sólo nos importa lo que vive de verdad y cómo lo experimenta. El conocimiento que no suponga experiencia en este momento y que no sirva en este momento no tiene ningún valor.

Llegué a esa conclusión hace muchos años con el Group Theatre y me llamó la atención el hecho de que Stanislavski había llegado también a esa conclusión. En los primeros ensayos de sus producciones había utilizado mucho el análisis y la discusión que él llamaba "Ensayos alrededor de una mesa", pero casi al final de su vida afirmó: "No sirve para nada. Los actores tienden a hablar mucho y a no hacer nada, pero creen que han hecho muchísimo por el mero hecho de que han discutido. Ya no sigo ese sistema. Intento que el actor me muestre inmediatamente lo que quiere hacer. Cuando analizamos separamos los acontecimientos fundamentales de la obra y hacemos entrever a los actores lo que el director cree que ocurre, para que inmediatamente se pongan a trabajar en ello".

Robert H. Hethmon: La mayoría de los objetos que se utilizan en la segunda fase del trabajo deben ser imaginarios para que el actor no se deje llevar por la secuencia. El actor debe empezar a preocuparse del elemento subyacente, la vida interna del personaje; y evitar preocuparse demasiado de las palabras. En este estado deben surgir las primeras experiencias del actor.

3ª Fase. Sin embargo, una vez establecida la relación real con los objetos y los otros actores, hay que cualificar estos elementos mediante la conciencia de lo que va a ocurrir en la obra. En esta tercera etapa, el actor tiene que esforzarse en crear un esquema de acciones y una secuencia de la parte, basándose en las circunstancias de la obra.

Strasberg: Lo que importa es lo que haría el personaje. Si no, te escapas de la obra. El actor tiene que recorrer un camino largo y si no lo sigue la libertad es un caos, no libertad. La libertad del actor está siempre condicionada por unos límites definidos, por las circunstancias dadas por la obra.

Robert H. Hethmon: El análisis que se realiza en la tercera etapa tiene dos matices. El primero, el análisis general, considera la obra como una totalidad e intenta definir la idea central, la acción principal de la obra, el concepto que regula los elementos particulares de cada papel. El segundo análisis es especial: Divide la obra en secciones cada una de las cuales tiene su propia identidad. El actor divide su papel en

estas mismas secciones para no tener que actuar de manera general, sino según unidades armónicas, cada una de las cuales tiene su significado y un valor tangible en el que centrar la concentración.

Strasberg nos advierte que el propósito de tal análisis es inspirar el entusiasmo artístico porque la investigación mental no tiene valor.

Strasberg: El análisis le permite ver todos los resquicios del personaje, estudiar su naturaleza, su vida interna. En resumen el análisis descubre el material esencial en el proceso creativo del individuo. El principio que usaba Stanislavski para representar diferentes papeles complicados puede resultarnos sugestivo. Es el principio de buscar lo opuesto. es decir, cuando realizas el papel de un loco no buscas su locura, sino su aspecto racional. Intentas encontrar qué es lo que le convierte en un ser humano sano y, por supuesto, acabarás descubriendo lo que le convierte en loco. Todos los seres humanos portamos elementos similares. Podemos ser reyes y reinas, pobres asesinos y locos; el actor nunca debe pensar que haya algo de la vida tan lejos de sí mismo como para que resulte imposible recrearlo".

En la próxima CH. D. N° 52 - T.I., concluimos con la reproducción de textos del libro de Robert H. Hethmon.

Tema: *Concluimos con la palabra de Hethmon y de Strasberg que en esta Charla D. se refieren a las fases de la Interpretación, y luego, proseguimos con transcripciones del libro de David Magarshack.*

Hoy en nuestra CH. D. N° 52 - T.I., concluimos con la transcripción de fragmentos del libro *"El método del Actor's Studio"*, del autor Robert H. Hethmon.

Robert H. Hethmon:

4ª Fase. En esta cuarta fase el actor debe profundizar el modo en que ha aceptado las circunstancias del personaje, intensificando el sentimiento creativo y desarrollando los elementos emocionales del papel. En la primera fase el trabajo con objetos imaginarios, pretendía elevar el sentimiento de realidad y agilizar la imaginación a partir del estímulo inicial de la primera lectura. Ahora la concentración intenta crear el elemento básico de la emoción que ya nos ha sido revelado por el análisis y los demás trabajos. Este trabajo emocional nos abre la puerta para buscar el significado interior de las situaciones, acontecimientos y circunstancias dadas.

5ª Fase. El llegar a comprender finalmente los problemas del papel lleva a la quinta y última fase del trabajo. Trata de las motivaciones y justificaciones del comportamiento del actor. Ha descubierto ya muchas posibilidades de actuar y tiene que asegurarse de que todas ellas forman parte de "un proceso imaginativo que capacitan al actor para desarrollarlas". Debe convencerse que solamente la lógica real, no la formal, le dará una respuesta. El actor no puede limitarse a hacer algo por el mero hecho de que el personaje lo haga. Tiene que encontrar una justificación y comportarse de acuerdo con ella. Se limitará a reaccionar de la forma que él, personalmente reaccionaría. El actor debe sentirse libre y creador hasta el último momento.

Strasberg: El teatro capta la vida directamente de un modo literal, en el proceso emotivo. El teatro puede recrear el proceso de la vida mejor que cualquier otro tipo de arte, y el precio que el teatro tiene que pagar por esto es el mismo que paga la vida.

"El teatro, igual que la vida, vive y muere, volviendo a nacer en cada representación. Para el actor, las cosas más impremeditadas pueden ser premeditadas. Los aspectos inconscientes del personaje pueden ser representados, una vez que pasan a ser conscientes. ¿Quién puede representar lo que las líneas no sugieren, lo que el personaje hace sin saber que lo hace? Solamente el artista tiene la clave de lo que el personaje ignora. La dificultad fundamental de la actuación estriba en que el actor tiene que crear en el escenario como en la vida, el sentido de espontaneidad. Esa es una buena actuación. En toda buena actuación aparecen constantemente elementos de improvisación. El actor tiene que conservar la espontaneidad en el marco de la línea general, como si fuera un artesano. Stanislavski expresó la idea en una frase: "de lo consciente a lo superconsciente".

Con lo que quiero decir que lo que ocurre espontáneamente en la vida debe crearlo el actor en el escenario, a conciencia de que lo que está creando tiene que ser al mismo tiempo espontáneo y controlado.

"De esta forma es posible conservar la naturaleza esencial de una obra, porque los elementos básicos continúan siendo los mismos y los actores tienen libertad de movimientos y de reacción dentro de ese marco. Incluso dentro de una sección puede haber determinadas posiciones importantes. El actor sabe que tiene que sentarse en esta silla y no en aquella otra. Aparte de eso, el actor tiene completa libertad para dar vida a la representación. Por esta razón nosotros sugerimos que los actores se esfuercen en improvisar, como trabajo adicional al aprendizaje de los párrafos y las secuencias. El propósito de la improvisación cuando se prepara un papel, es el de investigar por qué los seres humanos se comportan de este modo concreto. Si no es así, la improvisación no tiene mucho valor. Las improvisaciones son el equivalente a la realidad de la vida. La improvisación crea y condiciona reflejos, igual que sacamos las experiencias de la vida. Hoy se ha desarrollado una realidad en el escenario y, de ahora en adelante, tu podrás responder a esa realidad de la misma manera que si te enfrentaras en la vida diaria a la experiencia y el comportamiento de este personaje. Este conocimiento "vital" es bastante diferente al conocimiento mental de los personajes de una obra que solemos tener.

Robert H. Hethmon: Estas cinco maneras de introducirse en los personajes se pueden diferenciar fácilmente, pero esta diferenciación no tiene valor a menos que sirva de guía para lograr una buena actuación. El papel hay que trabajarlo así, para que crezca como un árbol y no para que funcione como la tuerca de una máquina. Strasberg y el Studio mantienen que los mejores resultados artísticos surgen del acercamiento orgánico al material del guión, sea serio o cómico, naturalista o muy teatral. Exige el uso pleno de las posibilidades del actor.

Strasberg: "Nuestro propósito es dar a todo la mayor significación posible, obligar, a que el ser humano dé sus respuestas mejores y más dramáticas. Es el ser humano, su presencia vital, lo que combina todos los elementos del teatro, y da unidad a su historia; y no ha cambiado en los cinco mil años de humanidad que conocemos. El teatro es fundamentalmente significado y experiencia, imagen del ser humano, al tiempo que imagen de lo que el autor tiene en mente y hay diferentes ideas en las mentes de los diferentes autores; pero, a menos que hagamos resucitar a Moliere o a Shakespeare, no se logrará aclarar esas diferencias".

Continuamos esta Charla Debate con la reproducción de párrafos del libro de David MAGARSHACK, *"El arte escénico. Konstantin Stanislavski"*, editado por Siglo XXI, México, 1968.

En los fragmentos que tomamos de este libro que según Paúl GRAY está alimentado por los apuntes que al autor le entregó una estudiante, K. Antarova que tomó notas del trabajo de 1918 a 1922, mientras fuera alumna de Stanislavski, se verá aquellos aspectos pertinentes al último período del maestro propagando su Método de las Acciones Físicas, aunque el autor de este libro solo hace referencia a las acciones físicas.

"La mejor manera para evocar un sentimiento de verdad y credulidad en lo que hace en escena es concentrarse en las acciones físicas más simples. Importando también el sentimiento de verdad y credulidad que ayudan al actor.

"Si a un actor le resulta difícil captar de inmediato la gran verdad de una acción, debe dividirla, como hace con su propio papel, en fragmentos menores y tratar de

creer en el más pequeño de todos. Con frecuencia mediante la realización de una pequeña verdad y un momento de credulidad en la autenticidad de su acción, un actor ganará en penetración de la totalidad de su papel y podrá creer en la gran verdad de la obra.

"Las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos en que se cree en ellos, señala Stanislavski, adquieren una gran significación en la escena, particularmente en el clímax de una tragedia. Los actores deben por eso hacer todo el uso posible del hecho de que las pequeñas acciones físicas, que ocurren en medio de importantes circunstancias dadas, poseen una tremenda fuerza. Porque es en esas condiciones como se crea la interacción entre cuerpo y alma, como resultado de lo cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior.

"Otra razón más práctica por la cual la verdad de las Acciones Físicas es tan importante durante un clímax trágico es que en una gran tragedia el actor tiene que alcanzar el más alto grado de tensión creadora, de modo que para evitar la sobreactuación debe captar algo tangible y real. Es en ese momento, pues, cuando lo que más necesita es una acción clara, precisa, estimulante, y fácilmente ejecutada, que lo guíe por el camino recto y natural, y le impida que se devíe. Cuanto más simples son estas acciones, más rápidamente puede hacerse uso de ellas en un momento difícil.

"Porque el actor tiene que sentir cada pequeña o gran verdad de las acciones físicas y creer en ellas implícitamente.

"Las acciones físicas, grandes y pequeñas, son tan valiosas para el actor por su verdad claramente perceptible. Dan vida al cuerpo del actor, que es la mitad de la vida de su papel. Son también valiosas porque sólo a través de ellas puede el actor penetrar en la vida y en los sentimientos de su caracterización, fácil y casi imperceptiblemente, y porque ayudan a mantener su atención concentrada en el escenario, en la obra y en su papel.

"Por lo que se refiere al actor, el método de percepción de la lógica y secuencia de los sentimientos a través de la lógica y secuencia de las acciones físicas está plenamente justificado.

"Stanislavski recomienda al actor que, en esos casos, deje a un lado el complejo problema psicológico, puesto que no podría analizarlo él mismo, y transfiera su atención a una esfera totalmente diferente, a la lógica de las acciones, donde el problema puede resolverse de una manera puramente práctica y no científica, con la ayuda de su naturaleza humana, su experiencia de la vida, su instinto, su sensibilidad, su lógica y su subconsciente mismo.

"Al crear una línea externa de acciones físicas, lógica y consecutiva —escribe Stanislavski— comprendemos ipso facto, si prestamos la atención adecuada a lo que estamos haciendo, que paralela a esta línea se crea otra línea dentro de nosotros, la línea de la secuencia lógica de nuestros sentimientos y sensaciones. Esto es obvio: por que estos sentimientos internos, desconocidos para nosotros, dan origen a acciones y están inseparablemente ligados a su vida".

Los espectadores pueden entender y participar indirectamente de la acción sólo cuando el proceso de comunicación entre los actores tienen lugar realmente. Si, por

tanto, los actores quieren sostener la atención del público deben cuidar de comunicar sus acciones, sus sentimientos y pensamientos a sus compañeros, sin interrupción.

"Llevar el hilo de la acción es el método más poderoso para influir en el subconsciente que puede encontrar un actor.

"Stanislavski tenía horror de los libros de texto. "El libro del arte creador es el ser humano mismo" declaró.

"Las primeras lecciones de respiración – decía Stanislavski – deben convertirse en la base para el desarrollo de esa atención introspectiva. sobre la cual debe construirse todo el trabajo en el arte.

Stanislavski: "Si" no logro romper los lazos con mis circunstancias dadas del día, "si" no puedo liberarme de mis ideas preconcebidas de modo que cobre conciencia de que "además de ser parte de todos mis asuntos cotidianos, soy parte también de todo el universo", nunca estaré del todo preparado como actor para la percepción de mi papel, ni podré revelar en él esos sentimientos fundamentales que son comunes a toda la humanidad".

"El corazón del actor – decía Stanislavski – no puede obedecer ninguna ley salvo aquellas del trabajo creador".

"Y agregaba: "No es posible dar órdenes en el arte; es imposible obligar a nadie a convertirse en artista por el ejercicio de la voluntad; en arte sólo es posible inspirar y ser un ejemplo viviente, de la influencia de un alma viviente sobre otra".

A los actores, recomendaba Stanislavski: "Cuidad de que las acciones físicas correctas os ayuden a obtener los sentimientos adecuados. Partid de ellas y la voz os responderá, pues los sentimientos correctos, obtenidos con esas acciones, crean el temperamento adecuado y el sonido justo.

Stanislavski: "Cada actor debe cumplir con el precepto: "Amar el arte en uno mismo, y no a uno mismo en el arte".

Iniciamos en esta CH.D., la transcripción de fragmentos del libro "*Mise en scène d'Othello et commentaires*" de C. S. STANISLAVSKI", Edición Du Seuil, París, 1948.

Este libro fue editado en francés en 1948, no conocemos si hay traducción en español.

"Está constituido por las notas que en 1929 -30, Stanislavski envió de Niza a los trabajadores del Teatro de Arte de Moscú. Su publicación ha sido preparada por la señora R. K. TAMANTSOVA. Los editores rusos no dan fecha de la publicación.

"En mayo de 1929, por orden de los médicos, Stanislavski, partió a Niza. Desde allí, separado de su teatro amado, él no cesa de interesarse en la vida del Teatro de Arte y de dirigir su trabajo".

Las notas que reproducimos demuestran claramente cómo, ya en esa fecha, intenta se aplique en la puesta de Otelo, los elementos fundamentales de su nuevo método concebido por su espíritu renovador e investigador, por su experiencia tan vasta y por

su notable creatividad: el Método de las Acciones Físicas.

"Justificación de la puesta en escena. Stanislavski".

"Preparo esta puesta en escena — desde fines de 1929 a marzo de 1930, en Niza — lejos del lugar donde se desarrolla el trabajo, sin saber previamente qué actores interpretarían la obra y como consecuencia, sin conocer nada de su manera de abordar y de interpretar los roles; sin haber estudiado sus aptitudes y sus posibilidades; sin haber analizado los decorados y sus disposición sobre el escenario; ni haberlos rectificado, puesto que nunca un decorado adquiere desde el primer momento la expresión que buscamos.

"Y sin embargo, todo eso es necesario haberlo hecho antes de iniciar una puesta en escena. Pero esta vez, las circunstancias me obligan a renunciar a la forma correcta y a abordar el trabajo en desacuerdo con todo lo que yo mismo preconizo. Esto es porque estoy retenido lejos del teatro".

En las páginas del libro, lado izquierdo, consta la obra de Shakespeare, y al lado derecho, las indicaciones de Stanislavski, que a veces ocupan también algunas del lado izquierdo.

En el acto 1, escena 1ª Stanislavski indica:

"Tarea física para la multitud: buscar de ver y darse cuenta de las clases de ruido, con todas las precauciones posibles".

"Tarea física para Rodrigo, Yago y el gondolero: hacer el mayor ruido posible, inspirar miedo, para atraer la atención".

"La tarea de los actores es recordar, comprender y determinar cómo es necesario comportarse en un momento parecido, para reencontrar el equilibrio y continuar viviendo; que piensen que la cosa les ha ocurrido a ellos, seres vivientes, y nada de eso a su personaje que no es aún más que un esquema sin vida, una idea abstracta. En otros términos, que el actor no olvide que siempre, y sobre todo en la escena dramática, él debe vivir su propia substancia y no la del personaje, del que él no puede prestarse más que las circunstancias propuestas.

"Por consecuencia, he aquí a lo que se reduce la tarea: que el actor me responda con toda sinceridad lo que él hará físicamente, es decir cómo el va a actuar (y de ningún modo lo que va a sentir, que Dios le preserve de pensar en eso!) en las circunstancias creadas por el poeta, por el metteur en escena, el decorador, por el actor mismo con su imaginación, por el electrotécnico, etc.

"Cuando esos actos físicos sean netamente precisados, no le quedará más al actor que cumplirlos físicamente. (Digo bien: cumplirlos físicamente, y no: vivirlos, porque el acto físico correcto engendra espontáneamente el revivir. Pero si se sigue el camino inverso y que se comience por pensar en el sentimiento y hacerse violencia para hacer salir de sí ese sentimiento, muy pronto lo contrario producirá una desviación, el sentimiento degenerará en fracaso, y la acción en imitación superficial.

En otra parte, siempre del acto 1 - Escena 1ª: "Advierto al actor que él debe actuar aquí en su propio nombre librándose a una tarea humana elemental, a saber: explicar

claramente y entenderse con precisión en cuanto a la acción ulterior".

"Sin dibujos ni esquemas en la mano, sin ver ni el decorado instalado sobre escena ni la maqueta, en la imposibilidad de estudiar sobre el lugar los pasajes ventajosos y aquellos que no lo son, los pasajes peligrosos o, por lo contrario, cómodos, estoy obligado a conjeturar. En esas condiciones, es imposible elaborar puestas en escena detalladas".

Acto 1 - Escena III. (...) "Si los senadores solos logran expresar la alarma y la movilización sin escenas de multitud, tanto mejor: nada vale tanto como los medios de expresión simple"

"A propósito de la línea de acción. Interpretando un rol, sobre todo un personaje trágico, es necesario pensar lo menos posible en la tragedia, y lo más posible en la simple tarea física. También, el esquema del personaje completo se reducirá a actos físicos, en total de 5 a 10. Habrá de 30 a 50 para los cinco actos.

"Entrando en escena, el actor pensará en algunos actos físicos inmediatos que complementan su tarea o todo un trozo. Los otros seguirán ellos mismos, en una sucesión lógica.

"Que el actor sepa que el "sub-texto" le vendrá sin esfuerzo: concentrándose sobre los actos físicos, se recordará involuntariamente de todos los sí mágicos, de todas las circunstancias propuestas que hayan surgido a lo largo del proceso de trabajo.

"Yo les desvelaré el secreto del truco que soporta ese procedimiento. Bien entendido, esas circunstancias propuestas son el cebo, el anzuelo principal. Los actos físicos que se dejan fijar bien y que, seguidamente, son tan cómodos para componer un esquema, implican las circunstancias propuestas y los sí mágicos, al margen de toda voluntad del actor. Ahora bien, aquellos forman el subtexto. Es porque pasando de un acto físico a otro, el actor pasa al mismo tiempo involuntariamente de una circunstancia propuesta a otra.

"Que no se siga otra vía en el curso de los ensayos. Es ahí justamente que él elabora, equilibra y fija esta línea, la línea de los actos físicos. Es solamente así que logrará dominar la técnica del rol".

En nuestra próxima CH. D. N° 53 - T.I., concluimos con el texto de los fragmentos del libro de STANISLAVSKI.

Tema: Aquí estamos transcribiendo fragmentos del libro de Stanislavski, en uno de los cuales dice: "La línea de los actos físicos, de la verdad, de la fe, es una de las principales de las que está trenzada la que se podría llamar "la línea del día".

En esta CH. D. N° 53 - TI, finalizamos con los párrafos escogidos del libro "*Othello, puesta en escena y comentarios*", de C. S. STANISLAVSKI.

"El actor posee varias líneas, por ejemplo la línea de la fabulación, la de la psicología y la del sentimiento, la línea de la acción puramente escénica, etc.

"La línea de los actos físicos, de la verdad, de la fe, es una de las principales, de las que está trenzada la que se podría llamar "la línea del día".

"Ahora bien, la línea del día es la acción transversal exterior, física. La línea de los actos físicos consiste en tareas y trozos físicos.

"Los actores de intuición, de inspiración, halagados por los soplos fáciles de su temperamento, construyen sobre el sentimiento. Una vez en escena, es la inspiración y la intuición lo que ellos buscan, como si éstas fueran guías fieles, mientras que esas son las compañeras más caprichosas, las menos seguras. No acuden a la orden de los actores. Ahora bien, yo afirmo que es la fe en lo que se hace, que desencadena el sentimiento. La fe aparece cuando hay verdad, y la verdad es creada en escena por los actos exteriores e interiores; en cuanto a esos actos, ellos son determinados por las tareas físicas, y las tareas por los trozos físicos.

"El actor sabe que la inspiración no se manifiesta más que los días de fiesta. Es necesario pues una otra vía, accesible, abierta al poder del actor, y no una vía que, contrariamente, tendría al actor en su poder, como lo hace la del sentimiento. Tal es justamente la línea de los actos físicos: el actor puede apoderarse de ella y fijarla fácilmente.

"Veamos por ejemplo, la escena de la fuente. ¿Dónde está la línea que él debe seguir y que es la única que debe guiarlo en escena? ¿Es la línea del amor, de la pasión, es decir del sentimiento? ¿Es la línea de la figura a crear, la línea literaria, la de la fabulación escénica, etc.? No, es la línea de la acción, de la verdad de los actos, de la fe sincera en esos actos.

"Hela aquí: 1° El actor trate de encontrar a Desdémona lo más rápidamente posible y de tomarla entre sus brazos; 2°, Ella juega, coquetea con Otelo; y bien, que el actor juegue él también, que encuentre una molestia gentil; 3°, mientras camina Otelo ha reencontrado a Yago; en su alegría exuberante, juega con él; Desdémona está de regreso, arrastra a Otelo hacia el diván y él la sigue, siempre jugueteando; 5° Ella lo hace extenderse; queda tranquilo, déjate acariciar y allí donde es posible, responde de la misma manera.

"Así pues, el actor se nutre aquí de cinco simples tareas físicas. Para cumplirlas

(los actores lo olvidan, y sin embargo es muy importante), es necesario también la palabra, el texto del autor. El actor actúa físicamente también con la palabra.

"En otros términos, si el actor cumple con las tareas físicas simples y la ayuda de las palabras, pero de manera de sentir él mismo la verdad y a creer en ella, puede quedar tranquilo: él habrá preparado un buen terreno para un sentimiento justo, él experimentará ese sentimiento en la medida en la cual le sea otorgado ese día. El no podrá hacer más: el resto viene del Señor".

Stechepkine –considerado como el más grande actor ruso– decía: "Tú puedes actuar bien o mal, no importa. Lo principal es que tú actúes justo". Son los simples actos físicos los que crean esta línea justa".

"Que el actor cree el acto y, además, el texto actuante, y que no se preocupe del "subtexto". Este vendrá solo, si el actor tiene fe en la verdad de su acto físico.

"Este consejo es particularmente importante para los actores desiguales. Que ellos construyan su rol sobre los actos físicos, sin preocuparse del "subtexto".

"El acto físico.

"Piensen en la manera en que se eleva un avión: comienza por deslizarse largo tiempo sobre el suelo, luego se eleva gracias a la velocidad adquirida. El actor también, gracias a los actos físicos, adquiere el impulso. Llevado por las circunstancias propuestas y los sí mágicos, abre las alas de la fe que lo llevan hacia lo alto, hacia el dominio de la imaginación en el que él cree sinceramente.

"Pero en ausencia de una pista de vuelo, el avión no puede elevarse. Por lo tanto nuestro primer cuidado será el de trazar y nivelar esta pista, pavimentada con los actos físicos, fortalecidos por su verdad.

Esquema de Actos Físicos (Escena "La fuente")

"Para absorber, con fuerzas intactas, una parte nueva de la tragedia, es necesario, desde el comienzo del espectáculo, ubicar el rol de manera de cumplir netamente y tranquilamente los actos, establecidos según la línea física en las circunstancias propuestas. El actor entrará en escena para entregarse honestamente a sus tareas, nada más. Tú has cumplido un acto, has encontrado la verdad y has creído, y bien, cumple el siguiente acto físico, etc.

"Si, por una razón cualquiera, hoy tú no has tenido fe en el conjunto, cree al menos en una parte de tu rol. Admitamos, por ejemplo, que en la escena de "La Fuente", tú no crees en la alegría de la joven esposa. En lugar de hurgar tu sentimiento y de violentarlo, sigue la línea del acto físico en las circunstancias propuestas. ¿Puedes abrazar con calor a la actriz que actúa a Desdémona? ¿Simplemente, abrazarla? ¿Y puedes, abrazándola, preguntarte: cómo la tomaría yo, si fuese yo el joven marido? Eso es suficiente por el momento ¡Por el amor del cielo, no agregue nada! Pase al acto siguiente.

"He aquí Yago que mira por una hendidura ¿Cómo producirle miedo, molestarlo? ¿Hacerle cosquillas o hacerle una broma? Que esta broma sea espiritual o no, que ella consiga su objetivo o fracase, no tiene ninguna importancia. Lo que es esencial, es creer en ese pequeño acto físico. Y recordarse en el espacio de ese instante: ¡pero yo

soy el joven esposo!. Eso es todo. Pase al acto siguiente.

"La puerta se abre, Yago ha mostrado a Otelo que Cassio se aleja. Si él hubiese encontrado en el espacio que se percibe por la puerta del decorado, y si él saliese por esta puerta al exterior, ¿qué hubieras hecho para verlo mejor? Y bien, hazlo rápido, sino Cassio desaparecerá. Como tú lo has apercibido de espaldas, asegúrate cerca de Yago que es Cassio el que sale. Nada más. Por amor del cielo, nada más. Pasa a la tarea siguiente.

"Desdémona te arrastra, te hace acostar, etc. Llena esas tareas repitiéndote: ¡pero si yo soy el joven esposo!.

"Se puede jugar este esquema del rol en cinco minutos: has entrado, has abrazado (has creído enteramente o en parte), has bromeado con Yago (has creído un poco más), has apercibido a Cassio (has creído, salvo tal movimiento). Desdémona te lleva con ella, has actuado con ella (has creído), etc.

"Temo que no me acuerdes tu confianza, y sin embargo, afirmo que no hay más que este esquema que es necesario repetir, ensayar, para fijar bien tu verdad y tu fe en los actos que se han cumplido.

"Si el rol ha sido bien analizado en el reparto y que cada trozo ha sido suficientemente provisto de imágenes suscitadas por la imaginación, de "si mágicos" y de circunstancias propuestas, tranquilízate: el sentimiento reaccionará por reflejo justo tanto como te hayas entregado ese día. Todo lo que quieras hacer más allá de eso, resultará contrario.

"Una o dos docenas de tareas y de actos físicos, he ahí lo que te debe guiar en la escena que acabamos de ver. Tal es mi consejo en lo que concierne a la preparación de un rol, y en particular de Otelo, que exige enormes fuerzas y, por lo tanto, la economía de esas fuerzas.

Esquema de los actos físicos y psicológicos elementales.

"Vuestro rol está listo, y eso marcha. Inútil explicarles la psicología y la línea del rol, yo no haría más que embarullarlos.

"Mi tarea es la de ayudarlos a fijar lo que hasta este momento ya ha sido hecho, indicándoles una partitura bastante simple para que, siguiéndola ustedes no se desvíen hacia otros caminos donde podría extraviar vuestro estado creador.

"Esta partitura o línea a seguir debe ser simple hasta el punto que su simplicidad debe sorprenderlos.

"Una línea psicológica complicada, cargada de delicadezas y de matices, hundiría a ustedes en la confusión.

"He establecido esta línea elemental de tareas y actos físicos y psicológicos. Para no producirle miedo al sentimiento, bauticemos esta línea, esquemas de tareas y de actos físicos y, actuando, no la consideremos mas que como tal; pero entendámonos nosotros en cuanto a su sustancia escondida; lo esencial es, bien entendido, y finalmente, por medio de la tarea física la psicología, la más refinada, que en los nueve

décimos, consiste en sensaciones subconscientes.

"No se podría en esta reserva subconsciente de sentimientos humanos, hurgar como en un monedero; no se puede tratar al subconsciente como una presa que el cazador barre desde el fondo de la selva.

"Si ustedes se ponen a buscar este pájaro raro, no lo encontrarán nunca. Son necesarios preparar y usar de esos cebos, que usa el cazador, sobre los cuales se arrojará el pájaro mismo. Son esos cebos los que yo quiero indicarles bajo forma de tareas y de actos físicos y psicológicos elementales.

"He aquí un fragmento de ese esquema:

"Fragmento A: (Parlamento N° 300: "Ha... ha... ¡ella me engaña!". Tarea de ese fragmento: establecer por qué Desdémona me engaña. Así pues, el título de la tarea y de ese fragmento es: ¿por qué? O, ¿con qué propósito?

"Yo les pido a ustedes explicarme ¿por qué, con qué objetivo habría actuado así una joven honesta?. Tal es el problema elemental que preocupó a Otelo al comienzo del cuadro, y que el actor debe retomar en cada representación. Eso es todo. La dificultad consiste justamente en mantenerse en esta tarea, sin desviarse hacia cualquier tarea escénica espectacular.

"Y he aquí el secreto, el trucaje de ese procedimiento: si usted no hace mas que actuar, simplemente actuar, y que en cada representación usted retome por sí mismo la tarea cada vez renovada, entonces usted seguirá la línea correcta, y en lugar de tomar miedo, el sentimiento vendrá y lo acompañará.

"En la escena donde Otelo, refiriéndose a Yago, "parece decir: comprendo lo que tú has hecho de mí, lo que me has arrebatado". Su dolor es inmenso. Para intensificarlo, no me opongo a una pausa compuesta después de ese monólogo".

"N. B. Si la línea que precede es justa, si el actor ha comprendido bien la naturaleza de la desesperación y que él sabe como actúa el hombre desesperado, si, en fin, el actor llena correctamente (pero sin sentir mucho) esos actos justos, sin admitir clisés, esta pausa compuesta le permitirá sorprender al público e intensificar la impresión sin fatigarse (lo que es muy importante).

"Yo lo aplaudiré en particular en el momento en que, inmovilizado en una pausa, sin el menor gesto, sin percibir nada del entorno, usted verá en su imaginación ese cuadro al cual usted se sentirá apasionadamente atraído, en verdadero genio militar, en el cual Otelo cree ver a sus tropas allá, abajo sobre la plaza. O más lejos aún, el campo de batalla, y él grita casi sus adioses para ser oído. Quede fijo, enjague las lágrimas que corren a los largo de sus mejillas, reténgase para no estallar en sollozos, y hable con voz apenas perceptible, como se habla de las cosas más queridas, más secretas".

"Del acto IV, escena primera, cuando a raíz que Yago trajo el famoso pañuelo de Desdémona, con lo que "el monstruo que descubre Otelo trajo la máscara de una belleza y de una inocencia divinas, podría causar mucho mal y conducir a la pérdida de muchos seres. Es necesario pues aplastar ese monstruo –Desdémona– antes que sea demasiado tarde".

"¿Con qué tarea física vestir ese pasaje trágico? Pues, cuanto más trágico es el pasaje, hay más necesidad justamente, de una tarea física y no psicológica. ¿Por qué? Porque un pasaje trágico es difícil, en que el actor tiene tendencia a descarrilarse, a seguir la línea del menos esfuerzo, es decir a pasar a los clisés. Es necesario pues que el actor esté sostenido por una mano firme, una mano de la que, él sienta la presencia y de la cual él pueda agarrarse. Eso es más simple con una tarea física que con una tarea psicológica. Esta última se dispersa en humo, mientras que la primera es concreta, palpable, más fácil de fijar y lista a revenir el espíritu en el momento crítico".

CUADERNOS DE ARTE DRAMATICO. N° 6, de Fray Mocho, Buenos Aires
"Conversación de Stanislavski", publicado por Centro de Estudios Dramáticos, Buenos Aires, 1952.

De las conversaciones de Stanislavski con sus alumnos cuando trabajó con los artistas de la Opera de Moscú en la realización escénica del Werther de Goethe - Massenet, de 1918 hasta 1922, hacemos una citas que prueban cómo, ya entonces, tenía en cuenta las acciones físicas, que pasado el tiempo darían cuerpo y base para su nuevo Método de las Acciones Físicas.

"Y he aquí que todas sus acciones se encuentran enhebradas en un mismo hilo. Ha hallado usted una serie de acciones físicas que se interpenetran. La acción física elemental se transforma en la línea de atención".

"Mientras trabajan en el estudio, deben desarrollar paralelamente sus acciones físicas y psicológicas. Traten de que actos físicos exactos ayuden a sus sensaciones exactas. Tómenlas como punto de partida.

"Usted ha hallado y mostrado dos cualidades orgánicas de Carlota. De una serie de actos físicos simples se desprenden y se imponen su amor y su devoción.

"Concéntrase todo lo posible en los primeros gestos y palabras. No piensen en la totalidad del personaje.

"En el momento en que el actor entra en escena, no existe para él un personaje en su totalidad. Existe únicamente el minuto presente y la acción única que le corresponde".

"Al prepararse para la entrada, concentrarse en un simple acto físico".

En nuestra próxima Ch. D. N° 54 - TI, comenzamos con las notas tomadas del Tomo II, de las Obras Completas de STANISLAVSKI.

Tema: Aquí, como está dicho, comienza la reproducción de párrafos de las Obras Completas, tomo II, de C. S. Stanislavski que tienen que ver con nuestra materia. En la década de 1930 Stanislavski llega a la conclusión que la acción auténtica y orgánica se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica suya.

En la Ch. D. N° 54 - T.I., de hoy, como lo anunciamos se inicia esta parte medular del "Complementos" NH de Trabajo Interior, consistente en la reproducción de párrafos de las Obras Completas de C. S. STANISLAVSKI, que llegaron a nosotros gracias a la fraternidad de nuestro gran amigo –de NH–, compañero Onofre LOVERO de Buenos Aires:

Las notas que hemos tomado del Tomo II° de las Obras Completas de Constantin S. Stanislavski, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, año 1986, están orientadas hacia la investigación demostrativa de que la búsqueda hecha por Stanislavski, de un camino que ayudase al actor a disponer de un modo certero para lograr el funcionamiento de su naturaleza orgánica creativa, y que culminó clara y decisivamente el año 1930 con la afirmación del Método de las Acciones Físicas, es un logro que tiene antecedentes desde y durante muchos años atrás, desde, por lo menos, cuando el año 1911, se puso a trabajar en la preparación de la primera parte de "La formación del actor", editado en Norteamérica en 1936, y en Rusia el año 1938, posterior a la muerte del maestro.

Creemos que la evolución, marcada por una larga y profunda experiencia personal, e impulsada por el fecundo espíritu renovador de STANISLAVSKI, quedará atestiguada por la lista de notas que de este Tomo II° reproducimos en seguida:

Del artículo "El trabajo del Actor sobre si mismo", firmado por G. KRISTI, que inicia el tomo, transcribimos.

"La creación se basa en el sentimiento; no es posible, por tanto, alcanzarla únicamente con la razón: ante todo hay que sentirla".

"La desconstrucción de los músculos, se relaciona, claro está, con la esfera física, pero sin esta condición tampoco es posible la correcta actividad del mundo psíquico. (...) Porque nosotros, los actores, hablamos no sólo el lenguaje de la verdad de los sentimientos, sino también el de la verdad de las acciones físicas.

"Estos eran los problemas que se planteaba Stanislavski, quien entendía la creación como un proceso psicofisiológico indisoluble, un proceso que conduce hacia la unidad de la forma y el contenido".

Sigue G. KRISTI: "Precisamente en la década de 1930 STANISLAVSKI había llegado a nuevas e importantes conclusiones y generalizaciones en cuanto a la índole de la educación del actor como el proceso de creación del personaje y el espectáculo. La larga serie de factores del sentimiento creador del artista, revelados y estudiados por Stanislavski en las diversas etapas de su vida, se unifican ahora en un sólo

concepto: la acción. La acción auténtica y orgánica y orientada hacia un fin del actor en la escena, la acción, entendida como un proceso psicofísico único, se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica, de Stanislavski.

"La práctica pedagógica de Stanislavski en sus últimos años se diferencia del modo en que Tortsov-Stanislavski aborda la educación del actor puesto que el sistema mismo termina por cristalizarse en una forma más simple, clara y accesible para su aplicación.

"Resultó que el recurso mejor para atraer hacia el proceso creador la vida interior del papel consiste en organizar la vida física del personaje, mucho más fácilmente controlable por la voluntad y la conciencia que la difícil esfera de los sentimientos.

"En el momento de la creación –dice Stanislavski– "se produce el nexo mútuo entre el cuerpo y el espíritu, la acción y el sentimiento, gracias a lo cual lo exterior ayuda a lo interior y lo interior despierta lo exterior".

A partir de esa concepción del proceso creador se dedicó a elaborar un método práctico de trabajo del actor, conocido posteriormente como Método de las Acciones Físicas.

"La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas estimulan nuestro psiquismo", afirma Stanislavski, y añade: "Si creamos una línea exterior lógica y coherente de las acciones físicas, nos damos cuenta, siempre que observemos con atención, que, paralelamente, dentro de nosotros surge otra línea: la de la lógica y la coherencia de nuestros sentimientos".

"En la práctica de su trabajo durante sus últimos años como pedagogo y director, Stanislavski renunció al procedimiento de recurrir al recuerdo de sentimientos anteriormente vividos para reanimar el presente. No se dirigió directamente a las vivencias, sino que procuró influir de modo indirecto sobre ellas mediante la lógica y la coherencia de las acciones realizadas.

"Si nos dirigimos a la práctica de Stanislavski en sus últimos años, no es difícil comprobar que el tipo de ejercicios con "bagatelas" fue parte inseparable del adiestramiento del actor, y que consideraba tales ejercicios como el mejor modo de enseñar la lógica y la consecuencia de las acciones. En vez de dirigirse a las sensaciones de la verdad en el momento de la creación, difícilmente perceptibles, que no se pueden someter a control preciso; en vez de los intentos de evocar recuerdos de algo ya experimentado, él trataba de dar a los actores procedimientos más concretos, seguros y simples, para estimular el proceso creador.

La lógica y coherencia en la ejecución de las acciones físicas fue el método básico para estimular los sentimientos.

"Al mismo tiempo que reclama el dominio consciente de la naturaleza creadora, trata de alertar al actor contra el exceso de razonamiento, que sofoca la fe ingenua en la acción que se realiza en la escena. En el momento de la creación, afirma Stanislavski, hay que ser ingenuo y confiado como un niño".

Ahora entramos al texto del Tomo IIº, con la escritura de Stanislavski, del capítulo "Fe y sentido de la verdad":

"En el dominio del espíritu, la verdad y la Fe nacen por sí solas o se crean merced a una complicada labor de técnica psicológica, lo más fácil es hallarlas o evocarlas en los dominios del cuerpo, en los más pequeños y simples objetivos y acciones. Éstos son accesibles, estables, visibles, perceptibles; se subordinan a la conciencia. Por otra parte, se fijan con facilidad.

El personaje imaginario que relata las clases de Stanislavski, éste lo hace decir: "Apenas me hube convencido de la verdad de las acciones físicas, me sentí cómodo en el escenario".

Dice el maestro: "El secreto de mi método no es tal. El problema no estriba en las acciones físicas mismas como tales, sino en la verdad y la fe en ellas que esas acciones nos ayudan a evocar y sentir internamente.

Dijo Tortsov-Stanislavski a los alumnos: "Debéis saber que las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos de la fe en ellas adquieren gran importancia no sólo en los pasajes simples del papel, sino también en los más intensos, los culminantes, cuando se vive una tragedia o un drama.

"Nosotros, los artistas, debemos valernos ampliamente del hecho de que las acciones físicas, situadas entre circunstancias dadas de importancia, adquieren gran valor expresivo. Se crea entonces una interacción entre el cuerpo y el espíritu, entre la acción y el sentimiento.

"No hay que esforzarse por extraer el sentimiento interior, sino pensar solamente en la correcta ejecución del acto físico en las circunstancias de la obra que nos rodea.

"Amamos las acciones físicas pequeñas y grandes por su verdad clara, perceptible: son las que crean la vida de nuestro cuerpo y, con ella, la mitad de la vida de todo el papel. Amamos las acciones físicas porque de un modo fácil e inadvertido nos introducen en la vida misma del personaje, en su captación.

"Este medio que con más facilidad puede emplear el actor y al que puede fijar es la línea de las acciones físicas.

"La fijación subconsciente de la atención y el control instintivo de sí mismo se manifiestan por sí solos y nos guían de un modo invisible.

"Con la acción sin objeto, de buen grado o por la fuerza, hay que fijar la atención en cada una de las partes más pequeñas de la acción importante. Ahora comprenderéis por qué en el primer momento os recomiendo empezar por las acciones sin objetivo y suprimo los objetos reales. La falta de éstos os obliga a penetrar de un modo más atento y profundo en la naturaleza de las acciones físicas y a estudiarlas.

"Un sabio famoso dice que, si se intenta describir el propio sentimiento, resulta un relato sobre una acción física. Por mi parte les digo que cuanto más cerca está la acción de lo físico, menor es el riesgo de forzar el sentimiento.

"Por eso sostengo que nosotros, al hablar de la vida y las acciones imaginarias, tenemos derecho a considerarlas como los actos físicos verdaderos, reales. Por consiguiente, el procedimiento de conocer la línea lógica de los sentimientos a través

de la línea lógica de la acción física se justifica plenamente en la práctica".

Del capítulo "Fuerzas Motrices de la vida psíquica", recuperamos las siguientes anotaciones:

"La imaginación, el sentimiento y la voluntad son las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica".

"Tenemos un exceso de actores razonadores y de creaciones escénicas que parten del intelecto. Todo esto me obliga a prestar mayor atención al sentimiento, aun con detrimento del intelecto".

"El señuelo que se ha de utilizar para despertar la emoción adormecida, ese estímulo, es el tiempo rítmico.

"En la creación del papel hay que apasionarse y sentir primeramente, y los deseos vienen después. (Por eso hay que reconocer que la influencia del objetivo sobre la voluntad no es directa, sino indirecta.)

"El objetivo actúa sobre nuestra voluntad —directa o indirectamente—, es un magnífico señuelo y estímulo del deseo creador, se lo utiliza asiduamente".

Respecto de la actitud interior del actor en escena, reproducimos la Nota 55 de la pág. 310, de los compiladores de las Obras Completas.

"En las obras teóricas y experimentos prácticos de los últimos años de su vida Stanislavski no se inclinaba a considerar el sentimiento escénico interior separadamente del sentimiento exterior, físico, subrayando su completa unidad e interacción. Su conclusión de que es imposible crear por separado el estado de ánimo interior psicológico, y el físico era un desarrollo lógico de las ideas expuestas en este tomo sobre la interrelación estrecha, orgánica, del principio físico y el principio espiritual en el proceso creador.

Resulta interesante reproducir la cita que hace Stanislavski de lo dicho por Tomaso SALVINI, el grande actor italiano:

El actor vive, ríe y llora en el escenario pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación constituye el arte".

"El proceso creador transcurre durante años en el alma del artista; de día y de noche, en los ensayos y en el espectáculo. El carácter de esta labor se define de la mejor manera con estas palabras: "Las alegrías y los tormentos de la creación".

A cada momento del trabajo sobre el papel, en todo el ser del actor se crea un estado interior profundo, complejo, firme, prolongado y estable. Sólo con esa actitud se puede hablar de creación y de arte.

"Esto es lo que ocurre en el espíritu del actor durante la creación y en la preparación previa".

Respecto del super objetivo de una obra, señala Stanislavski.

"Del super objetivo nació la obra del autor, y hacia él debe dirigir la creación del artista. La tendencia hacia el superobjetivo debe ser ininterrumpida, debe recorrer toda la obra y el papel. (322) Por consiguiente hay que contar con un superobjetivo que corresponda a lo que ha concebido el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el alma humana del actor mismo. Tiene que convertir cada superobjetivo en algo propio y amplio.

"Toda acción se encuentra con la reacción, y la segunda suscita y refuerza la primera. Por eso en cada obra, a la par con la línea continua de acción pasa en sentido opuesto la otra línea, la de la acción contraria. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de correspondientes objetivos por resolver. Suscita la actividad".

"La acción central se crea con una larga serie de objetivos importantes. En cada uno de ellos hay una gran cantidad de pasos pequeños que se cumplen subconscientemente"

Reproducimos la Nota 63, de los compiladores:

"Al oponerse al punto de vista de Dimkova, que "rechaza con desdén todo lo físico en la creación", Stanislavski refuta en esencia la noción de la creación como un proceso puramente psíquico, basado sólo en la manifestación espiritual del "yo creador". Esta idea de la creación es propia de los actores de la inspiración o "del impulso interior", que subestiman el papel de la creación del artista y desdeñan al aspecto físico, exterior, cuando forjan el sentimiento de la escena".

"Por eso —añade Stanislavski— el actor de nuestro estilo, mucho más que otros deben preocuparse no sólo por el aparato interior, sino también por el exterior, el corporal, que trasmite fielmente los resultados de la labor creadora del sentimiento, la forma externa de la encarnación. [Párrafo importante para comparar con lo que dijo después en el Método de las Acciones Físicas. (M.A.F.)]

Ya incluía Stanislavski, en su primera época, entre los procedimientos de su psicotécnica: la lógica y la coherencia de las acciones físicas y espirituales.

Del Apéndice "Para el capítulo sobre la Acción", tomamos los siguientes párrafos: (En primer lugar reproducimos la nota de los compiladores de las O. Completas):

"Este suplemento al capítulo sobre la acción se publica por primera vez según el manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú. El capítulo fue titulado por Stanislavski: "Correcciones y suplementos para futuras ediciones. Para el capítulo sobre la acción".

"A que detalles realistas, a qué pequeñas verdades hay que llegar para que nuestra naturaleza crea físicamente en lo que se está haciendo en la escena. En cuanto se percibe la verdad auténtica de la acción física, se siente a sus anchas en la escena".

Y en la página 365:

"En los casos en que la acción no nace o no cobra impulso por sí misma, recurrimos al principio de acercarnos desde lo externo a lo interno, colocarnos en un orden lógico

y coherente los momentos aislados y formamos con ellos la acción misma. La lógica y la continuidad con que se alternan las partes nos recuerdan la verdad de la vida. Las sensaciones motrices conocidas afirman esta verdad y despiertan la fe en la justeza de las acciones realizadas. En cuanto el artista cree en ellas, cobran vida por sí solas.

"Los objetos imaginarios "—y sus ejercicios con ellos— obligan a tomar conciencia de lo que en la vida real se hace mecánicamente".

Al respecto de lo último dicho, conviene reproducir la Nota 66 de los compiladores:

"En su actividad pedagógica, Stanislavski atribuía una extraordinaria importancia a los ejercicios con objetos imaginarios. En estos ejercicios el alumno debe percibir de nuevo la lógica y la coherencia de las acciones más simples, bien conocidas en la vida corriente. Los ejercicios con objetos imaginarios exigen una atención aguzada, trabajo intenso de la imaginación, control de la conciencia, sentido de la verdad, recuerdo de sensaciones percibidas anteriormente, etc. Este tipo de ejercicios ocupó un lugar muy importante en el sistema del adiestramiento cotidiano elaborado por Stanislavski. Ahí establecía una relación directa entre la asimilación del Método de las Acciones Físicas y el dominio de la técnica de las acciones sin objeto, en las que hay que captar de nuevo y restablecer la lógica y la coherencia de las acciones físicas más simples.

"Cuando en la escena se realiza con toda la verdad aun la más insignificante acción física y se cree sinceramente en su realidad, se siente alegría. Alegría por la sensación física de la verdad que el actor siente en el escenario y el espectador en la sala".

La próxima CH. D. N° 55 - T.I., inicia las notas tomadas del tomo III de las Obras Completas de Stanislavski.

Tema: *Ahora la transcripción es tomando de base el Tomo III, de las O. Completas de Stanislavski, que está dedicado a los temas de la preparación física del actor, La atención hacia el desarrollo del aparato físico del actor se acentuó más aún en el período final de actividad del Maestro.*

Iniciamos esta CH. D. N° 55 - T.I., con las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de STANISLAVSKI, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, año 1986.

Las primeras notas que reproducimos proceden del prólogo, escrito por G. KRISTI.

"En el prefacio al libro conocido en español con el título de "Un actor se prepara", Stanislavski informaba al lector que en fecha próxima pasaría a redactar el tercer tomo, en el que hablará del trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación". Pero no alcanzó a completar su libro.

"En el archivo literario de Stanislavski se conservan varios manuscritos para el tercer tomo, en diversos procesos de elaboración.

"Este tercer tomo de las Obras completas está destinado a los temas de la preparación física del actor para la encarnación del personaje. En él se examinan sucesivamente los elementos de la expresividad exterior sobre el escenario y se resumen todos los problemas relacionados con la preparación profesional.

"La expresividad de la interpretación del actor depende no sólo de la profundidad con que penetra en el contenido del papel, sino también del grado de la preparación física que posee para encarnar ese contenido.

En "Un actor se prepara" Stanislavski dedicó preferentemente atención a los problemas psicológicos de la creación escénica y al proceso de la vivencia del actor en su papel.

"En ese período inicial de su sistema, Stanislavski no estaba libre de la influencia de las ideas dualistas sobre la creación y, en consecuencia, consideraba los procesos espirituales fuera de la naturaleza física del actor.

"En las primeras presentaciones creadas según el sistema, su atención estuvo dirigida principalmente a la acción interior, a la actividad espiritual y al diseño psicológico del personaje. Los artistas del teatro de Arte recuerdan que en ese período Stanislavski concentraba toda su atención en "la técnica interior, e incluso se prohibía hablar de alguna técnica exterior"

"La atención hacia el desarrollo del aparato físico del actor se acentuó más aun en el período final de actividad de Stanislavski cuando, después de haber superado definitivamente las ideas dualistas sobre la creación, ya no consideraba posible despertar y afirmar la vivencia únicamente con los medios de la psicotécnica, sin intervención del aparato físico del actor en el proceso de la creación.

"Sin dejar de hacer justicia a los métodos y procedimientos existentes de cultura física, Stanislavski procuró crear un curso especial del movimiento escénico, que incluye elementos de rítmica, malabarismo, gimnasia, etc. adaptados especialmente a la profesión.

"En la sección dedicada al entrenamiento físico del actor, lo mismo que en la siguiente denominada plástica, Stanislavski vuelve repetidas veces a la idea del vínculo indisoluble que existe entre los procesos físicos y espirituales en la creación.

"Considera que la base de la plasticidad del movimiento es la sensación del flujo ininterrumpido de la energía muscular ("la sensación del movimiento"), que se "trasvasa" sucesivamente de un grupo de músculos a otro, impulsándolos hacia la acción. Expone detalladamente su idea sobre la índole de la plasticidad al hablar de las particularidades del modo de andar vivo, natural.

"El dominio exterior del ritmo ayuda a despertar el ritmo interior y fortalecer el estado de ánimo que el actor necesita.

"En lo que respecta al movimiento resuelve, ante todo, los problemas de la pose y el gesto, es decir, lo referente a la pasión de lo exterior y lo interior.

"En la presente edición se publica por primera vez el capítulo sobre la lógica y la coherencia. En él Stanislavski habla sobre la posibilidad de dominar la lógica de los sentimientos a través de la lógica y la coherencia de las acciones físicas.

"Volviendo en sus escritos al problema de la misión del teatro, Stanislavski expresa el concepto de que la ética, en el sentido amplio de la palabra, es la base de lo artístico".

Ahora, reproducimos las notas del Capítulo El paso a la encarnación, todas ellas escritas por C. S. STANISLAVSKI:

"Hasta ahora habíamos considerado el aspecto interior del arte y su psicotécnica. Desde hoy nos ocuparemos de nuestro aparato corporal, de la personificación y de su técnica física, exterior. Corresponde a este aparato un papel de importancia excepcional desde todo punto de vista: "volver visible la vida invisible y creadora del artista".

"La personificación externa tiene importancia en cuanto transmite la "vida interior del espíritu humano".

Los procedimientos con los que se debe personificar la vivencia son infinitos y tampoco pueden ser calculados. También ellos deben actuar, con frecuencia, de modo inconsciente e intuitivo.

"Es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza. Desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador.

"El propósito de la gimnasia es corregir el cuerpo y no deformarlo.

"La energía motriz. Solo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo.

"La fluidez exterior se funda en la sensación interior del movimiento de la energía.

Del capítulo El lenguaje y sus leyes.

"El subtexto es la vida del espíritu humano", no manifiesta, sino interiormente sentida que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto, dándole constante justificación y existencia. El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra, y el papel, hecho de síes mágicos, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.

Todas estas líneas están intencionadamente entrelazadas entre sí como los hilos de un cable, y en esa forma se extienden por toda la obra en dirección al superobjetivo.

Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrando en el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la línea de acción continua de la obra y del papel.

"Podría decirse que las palabras vienen del autor y el subtexto del artista.

"La naturaleza está hecha de tal modo que al comunicarnos verbalmente con otros, vemos al principio, con la mirada interior, aquello de lo que estamos hablando y luego hablamos de lo visto. Y si escuchamos a otros, primero captamos con el oído lo que nos están diciendo y luego vemos con el ojo lo que hemos escuchado.

"Oír significa en nuestro lenguaje ver aquello de lo que está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales.

"La palabra es para el artista no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes. Por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablen no tanto al oído como al ojo.

"Por consiguiente, lo que se necesita no es un subtexto simple, sino ilustrado de la pieza y el personaje.

"Cuando pensamos en algo, cuando nos representamos o recordamos algún fenómeno, objeto o acción, o momentos vividos en la vida real o imaginaria, vemos todo esto con nuestra visión interior.

Nuestra preocupación principal consiste en que mientras estamos en el escenario reflejemos constantemente con la visión interior, las imágenes que corresponden a las imágenes del personaje representado.

"La entonación y la pausa poseen por sí mismas, al margen de las palabras, el poder de influir emocionalmente sobre el oyente.

"Como probablemente saben ustedes, las pausas tienen dos funciones opuestas

entre sí: unir las palabras en grupos (frases) y separar los grupos entre sí.

"Voz alta y baja, es forte y piano. Pero es sabido que forte no es forte de por sí, forte es sólo lo que no es piano. Y viceversa, piano no es piano, es lo que no es forte.

"Forte es pues un concepto relativo (Nota 29 del Tomo III pág. 109). Toda la cuestión esta en el contraste. Lo que fue piano en una obra puede resultar forte para otra, si esta obra requiere una sonoridad débil.

"Las transiciones de voz baja a alta (piano a forte) y viceversa, pueden ser rápidas, instantáneas o también graduales. Al empezar la presentación de una obra, el intérprete debe tener ante sí la perspectiva de lo que ha de ejecutar y debe distribuir con mucho cuidado la fuerza del sonido.

"Cuando en el escenario necesiten la verdadera potencia de la palabra, olviden el volumen y preocupense de la entonación, con sus subidas y bajadas, y también de las pausas.

"Una vez preguntaron a Tomaso SALVINI cómo a su edad avanzada podía gritar con tanta fuerza al interpretar determinado papel. Y contesto: "Yo no grito. Son ustedes los que gritan por mí. Lo único que hago es abrir la boca. Mi función es hacer que el papel llegue a su momento culminante; conseguido esto, es el público el que debe gritar en mi lugar, si lo cree necesario".

"La potencia de los sonidos al hablar no hay que buscarla en el "voltaje", ni en el volumen, o el grito, sino en las subidas y bajadas de la voz, o sea en la entonación. Para la potencia en el habla hay que recurrir también al contraste entre los sonidos altos y bajos, o en las transiciones de la voz baja (piano) a la alta (forte) y a sus relaciones mútuas

El acento destaca una palabra o sílaba con un sentido de afecto o malicia, respeto o desdén, franqueza o hipocresía; puede expresar ambigüedad o sarcasmo. Sirve la palabra en bandeja.

Del Capítulo "Perspectivas del Actor y del Personaje"

El artista se desdobra en el momento de la creación. A propósito de esto dice Tomaso Salvini "... Cuando actúo, vivo una doble existencia; río y lloro, y al mismo tiempo analizo mis lágrimas y mis risas, procurando que tengan el máximo efecto sobre aquéllos a quienes quiero llegar".

"Esta división no es un obstáculo para la inspiración. Por el contrario ambas se ayudan mutuamente.

"También nosotros nos desdoblamos a cada paso en nuestra vida real. Pero esto no nos impide vivir y experimentar fuertes emociones.

"Hay dos perspectivas que siguen cursos paralelos entre sí: Una es la perspectiva del papel. La otra es la perspectiva del actor y su vida en la escena, su psicotécnica (trabajo interior) durante la creación.

Convendremos en llamar "perspectiva" a la calculada y armónica correlación y distribución de las partes al abarcar la totalidad de la obra y del personaje.

"La perspectiva de la obra y del papel es lo mismo que la línea de la acción central en cuyo final está el superobjetivo.

Del Capítulo Tempo-Ritmo

"El tempo es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades.

"Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medida determinada.

"Medida es la suma repetida (o que se presume repetida), de períodos iguales, que por convención se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de una de ellas (duración del movimiento del sonido).

"Donde hay vida hay también acción; donde hay acción hay también movimiento; donde hay movimiento también hay tempo, donde hay tempo (compás), también hay ritmo. (Acotación importante:) Si el actor siente intuitiva y correctamente lo que dice y hace en la escena, el tempo-ritmo adecuado se manifiesta espontáneamente, distribuyendo los pasajes fuertes y débiles del lenguaje, y los puntos de coincidencia. Si esto no ocurre, sólo nos queda despertar el tempo-ritmo por la vía técnica, o sea, como de costumbre, ir de lo externo a lo interno. Para ello marquen el tempo-ritmo que necesitan.

"Empecemos por el tempo-ritmo de la acción, y después pasaremos a estudiar el tempo-ritmo del lenguaje. (Ejercicios con el uso del Metrónomo, realizar acciones con los distintos compases) Por ejemplo: Debido al tempo lento marcado por el Metrónomo grande, con una única nota para todo el compás, que exigía un solo movimiento, era preciso hacer durar la acción durante todo el intervalo entre las pulsaciones).

"Con el tempo-ritmo, actuamos como el pintor con los colores, combinando las más diversas velocidades y medidas. (Ejemplo: Medida: 15 pasos - velocidad: tres pasos por compás: cinco compases los 15 pasos (dos, 4, 5, etc., pasos por compás).

"Los mismos, varios ejercicios de tempo-ritmo "en seco", con el "metrónomo" propio o, para expresarlo de otra manera, con una cuenta interior mental.

"Cada uno debía elegir a su gusto tal o cual velocidad (tempo) y medida (ritmo), [tanto interiores como exteriores], retenerlas dentro de sí y actuar de acuerdo con ellas de modo que los momentos fuertes del movimiento coincidieran con los tíc-tacs del supuesto metrónomo interior.

"Hay que actuar de modo que los espectadores vean los ojos.

"Las obras y espectáculos enteros tienen su tempo-ritmo.

"Muchas veces una obra mediocre, puesta e interpretada también en forma mediocre, pero con un tempo fuerte y alegre, tiene éxito, puesto que produce una impresión estimulante.

"Pero no disponemos de psicotécnica alguna en este campo, de manera que esto es lo que ocurre en la realidad, en la práctica: El tempo—ritmo de un espectáculo dramático se crea, en gran parte, de un modo casual, espontáneamente. Si el actor, por una u otra causa, siente correctamente la obra y el papel, si se encuentra en una buena disposición, si el espectador le responde, entonces la correcta vivencia y el tempo—ritmo apropiado se establecen por sí mismos. Cuando esto no sucede nos hallamos indefensos. Si dispusiéramos de la psicotécnica adecuada, podríamos utilizarla para crear y justificar, primero un tempo—ritmo externo, y luego uno interno. A través de ellos evocaríamos el sentimiento.

¡Felices los músicos, los cantantes y bailarines! ¡Cuentan con metrónomos, directores de coro, etc.!"

Nuestra próxima CH. D. N° 56 - T.I., proseguirá con las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

Tema: *Aquí Stanislavski es claro cuando dice: "El espectáculo depende de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotécnica de nuestro arte", que constituía lo básico en su primer período.*

Esta CH. D. N° 56 - T.I., continúa la reproducción de las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de STANISLAVSKI, en este caso, Capítulo Tempo-ritmo.

"El espectáculo depende, por consiguiente, de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotécnica de nuestro arte.

"En la concha del apuntador, invisible para los espectadores, pero a la vista de los artistas del escenario, se halla instalado un aparato, en el que silenciosamente brillan dos lamparitas que reemplazan el indicador y el tic tac del metrónomo. El encargado de poner en marcha el aparato es el apuntador, el cual tiene anotados los tempos correctos y los números de las velocidades para cada trozo importante de la obra, y que fueron establecidos en los ensayos.

Nota 12, de los compiladores.- Este aparato fue preparado en los talleres del T. de A. de Moscú por encargo de Stanislavski, quien realizó ejercicios análogos a los descritos, junto con el grupo de asistentes del Estudio de Opera y Arte Dramático en los años 1935 -1936. Los ejercicios con el metrónomo titilante también fueron incluidos por él en la escenificación del programa del estudio.

"Puede irse "del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento.

"Tortsov ideó el siguiente juego: empezó a marcar para nosotros un tempo-ritmo bastante rápido y complicado.

"Ahora -dijo- decidan ustedes en qué circunstancias y con que experiencias podría surgir en ustedes ese mismo ritmo.

"Para cumplir el objetivo tenía que imaginar la ficción correspondiente (el mágico "si", las circunstancias dadas). Para poner en marcha la imaginación, a su vez, debería formularme las preguntas: ¿Dónde, cuándo, para qué, por qué estoy sentado aquí? ¿Quiénes son estas personas que me rodean? Me imaginé que estaba en un hospital, en la antesala de un cirujano, y que se decide mi suerte: si estoy gravemente enfermo y me espera una operación, quizás la muerte, o estoy sano y pronto saldré de aquí. La ficción tuvo su efecto, y yo me emocioné con la suposición mucho más que lo que exigía el tempo -ritmo que me fuera indicado.

"Era preciso suavizar la intriga; yo ya no estaba en el consultorio del cirujano sino en el de un dentista esperando que me sacaran una muela. Pero también era esto demasiado fuerte para el tempo-ritmo fijado. Tenía que cambiar por el otorrino que me sacará un tapón del oído. Esta invención era lo que mejor se acomodaba al tempo-ritmo establecido.

"Por consiguiente –resumió Tortsov–, en la primera mitad de la clase prestaron atención a las experiencias interiores y expresaron externamente el tempo-ritmo mediante la batuta. Ahora, en cambio, tomaron un tempo-ritmo ajeno y le han dado vida mediante su propia invención y experiencia yendo del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento.

"Primero tratamos de descubrir cómo el tempo-ritmo de la acción influye directamente sobre el sentimiento, luego se tratará de hacer la misma comprobación con el tempo-ritmo del lenguaje.

"Si en este campo los resultados de la influencia sobre el sentimiento serán iguales que en el campo de la acción, o aún mas fuertes, la psicotécnica de ustedes se enriquecerá con un instrumento muy importante para el efecto de lo externo sobre lo interno, o sea, del tempo-ritmo del lenguaje sobre el sentimiento.

"La línea de la frase transcurre en el tiempo, y ese tiempo es dividido por los sonidos de las letras, sílabas y palabras en partes y grupos rítmicos.

"A la vez, los sonidos van mezclados con pausas y detenciones para respirar, de las más diversas duraciones. La pausa del aire es una brevísima interrupción del sonido durante la cual se facilita la respiración en el canto o el lenguaje. Todo ello constituye el material y las posibilidades del lenguaje, con los que se forman el tempo-ritmo fonético variado hasta el infinito.

"Para crear el tempo-ritmo del lenguaje no sólo hay que dividir el tiempo en partículas de sonido; debe haber también una cuenta para crear los compases del lenguaje.

"Las letras, sílabas y palabras son las notas musicales del lenguaje, con las que se forman los compases, arias y sinfonías completas. No en vano se dice que una bella forma de hablar es musical. Esa forma sonora y mesurada de hablar aumenta la fuerza de su efecto.

"El proceso de completar los momentos rítmicos vacíos con pausas y paradas respiratorias es lo que algunos especialistas llaman "tarareo".

"Cuando cantamos una melodía en la que hay palabras que hemos olvidado y no recordamos, las reemplazamos con sonidos sin sentido, del tipo de "ta-ra-ra-ra, etc."

"Utilizamos estos sonidos en la cuenta mental de las pausas rítmicas, que completan en nuestros compases vocales la falta de palabras y movimientos. De ahí el nombre de "tarareo". Con su ayuda se puede conseguir que el lenguaje prosaico sea rítmico.

"El "tarareo" en la pausa es el puente que une entre sí los más diversos ritmos y compases. (Ejercicio hablar con metrónomo(s).

"El lenguaje se forma no sólo con sonidos, sino también con pausas. Y ambos deben estar impregnados de tempo-ritmo.

"El ritmo vive en el artista y se manifiesta cuando está en escena, tanto en las acciones y movimientos como cuando está inmóvil, tanto en su lenguaje como en su

silencio.

"Al retomar la palabra después de una larga pausa, el actor debe subrayar intensamente durante un instante el tempo-ritmo del verso. Esto ayuda tanto al mismo intérprete como al público al volver al ritmo y la medida del verso que se habrá interrumpido, y tal vez olvidado. En esos instantes el "tarareo" vuelve a prestarnos un servicio inapreciable. En primer lugar, llena una pausa larga con la pulsación rítmica mental; segundo, da vida a esa pausa; tercero, mantiene el nexo con el tempo-ritmo de la frase anterior interrumpido por la pausa; cuarto, cuando el actor empieza a hablar nuevamente, el "tarareo" mental lo hace entrar en el tempo-ritmo anterior.

"Dijo Arkadi Nikolaevich: Ha llegado el momento de hacer un resumen de nuestro prolongado trabajo. ¿Recuerdan como dábamos palmadas y cómo el estado de ánimo creado así mecánicamente, despertaba en nosotros las sensaciones correspondientes? Estas palmadas también creaban un estado de ánimo y despertaban sentimientos, sino en los oyentes, por lo menos en los que las estaban dando.

"¿Recuerdan las tres campanadas antes de la partida del tren y su sincera emoción de viajeros?.

"¿Y cómo mediante el metrónomo y luego el metrónomo imaginario hacían surgir en ustedes las más diversas experiencias?

"En todos estos ejercicios y ensayos en el campo de la acción, el tempo-ritmo iba creando cada vez un estado de ánimo y evocaba los sentimientos y vivencias correspondientes.

"Realizamos trabajos análogos en relación con la palabra

"¿Recuerdan los experimentos en los que combinábamos el lenguaje poético con pausas rítmicamente activas? ¡Qué útil les resultó en esos ejercicios el método del "tarareo"!.
"

"En todos los ejercicios, en mayor o menor grado, en una u otra forma, ocurría siempre lo mismo: se creaba un estado de sensación interna, de experiencia interna.

"Esto nos da derecho a reconocer que el tempo ritmo actúa mecánica-intuitiva o conscientemente sobre nuestra vida interior, sobre nuestros sentimientos y experiencias. Lo mismo ocurre también durante el proceso de la creación, mientras estamos en escena.

"Todo lo que aprendimos sobre el tempo-ritmo nos lleva a la conclusión de que es el mejor amigo y colaborador del sentimiento, porque es con frecuencia el estimulador directo, inmediato, a veces casi automático, de la memoria afectiva y, por consiguiente, de la más íntima experiencia.

"De todo ello surge lo siguiente: En primer lugar no es posible sentir correctamente sin un tempo-ritmo adecuado si no se experimentan los sentimientos que corresponden a este tempo-ritmo.

"Existe una interdependencia, una influencia mútua y unos nexos indisolubles

entre el tempo-ritmo y el sentimiento y recíprocamente, entre el sentimiento y el tempo-ritmo.

"Se trata de la influencia directa, muchas veces mecánica, a través del tempo-ritmo externo, sobre nuestros sentimientos caprichosos, esquivos y asustadizos. Y, de repente hemos hallado un modo directo e inmediato de acercarnos a ellos. Y siendo así, el tempo-ritmo acertadamente establecido de la obra o del personaje puede apoderarse por sí mismo, en forma intuitiva, subconsciente, a veces mecánica, de los sentimientos del actor, y despertar la vivencia adecuada.

"Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios, actúan de modo directo e inmediato sobre la mente.

"El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo ritmo.

Del Capítulo LOGICA Y CONTINUIDAD

(1937 - 1938) "La lógica y la continuidad, tanto en la labor creadora interna como en la externa, tienen suma importancia. Es por eso que gran parte de nuestra técnica escénica interna y externa se basa en ellas. Me basé en la lógica y la continuidad y me referí a ellas, ya sea como acciones físicas simples y reales o como vivencias, y actos completos.

"La lógica y la continuidad de la acción y el sentimiento se cuentan entre los elementos más importantes del proceso creador.

"Empezaré por la acción externa.

"Por un hábito mecánico adquirido a través de muchos años, y que entró a formar parte de nuestro sistema muscular de la motricidad, en la vida corriente actuamos de un modo extraordinariamente lógico y coherente: Sin la lógica y la coherencia apropiadas no podríamos realizar muchos actos necesarios. Así, por ejemplo, cuando queremos tomar un poco de agua, empezamos por sacar la tapa del jarrón que la contiene, acercar el vaso, tomar el jarrón, inclinarlo y verter agua en el vaso. Si pensamos en alterar esta continuidad y empezamos por verter el agua sin haber acercado el vaso o si inclinamos el jarrón, sin haber retirado previamente el tapón de vidrio, se produce una catástrofe, porque derramamos el líquido sobre la bandeja o el piso, o rompemos el vaso sobre el cual cae el tapón del jarrón.

"Esa misma continuidad es tan elemental y evidente, que en el vivir cotidiano no hace falta pensarlo. Por un hábito arraigado, la lógica y la continuidad aparecen espontáneamente y nos ayudan.

"Pero por extraño que parezca, en la escena perdemos la lógica y la continuidad, aún en los actos más sencillos. Recuerden cómo los cantantes y actores agitan unos vasos supuestamente llenos de vino hasta el borde. Recuerden cómo se mandan al garguero en un santiamén, unas copas gigantescas y no se atragantan con la enorme masa de líquido ingerido.

"En cambio en la vida real nuestras acciones son lógicas y coherentes, porque nos

resultan realmente necesarias, y por el hábito motor hacemos todo lo necesario para su ejecución, y subconscientemente sentimos todo lo que es necesario para lo que estamos haciendo.

"En la vida real en cada acción que realizamos de modo subconsciente o mecánico hay lógica y coherencia. Éstas participan de modo habitual, subconsciente, en lo que es necesario para nuestra vida.

"Pero las acciones escénicas no son algo necesarias para nuestra naturaleza humana; sólo aparentamos que las necesitamos. Es difícil hacer algo sin fundamento. ¿Cómo proceder entonces? Con varias acciones secundarias, escogidas y ordenadas en forma lógica y continua, hay que formar una acción de más amplitud", tal vez de la obra que se tiene entre manos, como tema de ejercicios o de preparación.

[Aquí juega su papel importante el despertar y cultivar el afán y la capacidad de observación del actor, para prestar atención a las mímicas, y detalles, partes aisladas que forman las acciones de la vida corriente].

"De modo que un buen camino es observar las acciones de la vida corriente, y percatarse así de la lógica y continuidad de ellas.

"Entonces no les resultará difícil recordar en la escena los pequeños movimientos que intervienen, su lógica y su continuidad, para comprobar y disponer nuevamente las acciones más amplias.

"Es suficiente sentir la línea lógica de la acción escénica, realizarla varias veces en su orden correcto, para que esta acción en seguida se revitalice en la memoria, en nuestros músculos. Entonces sentirán la verdad de sus acciones, y la verdad despertará la fe en lo auténtico de lo que se está haciendo.

"Cuando el actor llega a conseguir esto, habituándose a la lógica y coherencia de su acción, cuando la naturaleza orgánica lo reconoce y lo acepta, esa acción correcta se incorpora a la vida del personaje y se realiza lo mismo que en la vida real, subconscientemente".

"Un ejercicio para "estudiar cuidadosamente la lógica y la continuidad de sus acciones físicas", puede ser:

"Tomen lápiz y papel, y anoten lo que hacen.

1.- Busco el papel en el escritorio; 2.- Tomo la llave, la hago girar en la cerradura, tiro hacia mí el cajón del escritorio. Me aparto con la silla, para dar lugar al movimiento del cajón; 3.- Controlo y recuerdo dónde y en qué disposición se encuentran los objetos en el cajón. Comprendo dónde tengo que buscar el papel. Lo reencuentro, elijo las hojas más apropiadas, las separo sobre el escritorio. Dispongo todo en orden sobre éste; 4. Empujo el cajón, acercándome al escritorio".

"He reunido gran cantidad de estos apuntes, y con frecuencia los consulto. Los apuntes despiertan rápidamente la memoria de mis músculos y me ayudan mucho.

"La ayuda de la lógica y la coherencia las necesitamos, no sólo para las acciones, para la sensibilidad, sino también en todos los otros momentos de la creación: en el

proceso del pensamiento, los deseos, las imágenes, al crear las ficciones de la imaginación, los objetivos y la línea continua de acción. Sólo en presencia de las líneas continuas de la lógica y la coherencia, durante todos los momentos de la creación, va surgiendo en el alma del artista la verdad, que despierta una fe sincera en lo auténtico de sus sensaciones sobre la escena".

En la próxima CH. D. N° 57 - T. I., continuamos con notas del Tomo III°.

Tema: Y en su pedagogía aclaratoria del nuevo Método de las Acciones Físicas, siempre en el tomo III, Stanislavski dice: "Sin una forma externa, tanto la más íntima caracterización interna como el fondo espiritual del personaje, no llegará al espectador".

La Charla Debate de hoy N° 57 - T.I., prosigue con la reproducción de los fragmentos tomados del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"El modo de dominar la lógica y la coherencia de las acciones es algo que dominarán con el tiempo. Por ahora sólo puedo recomendarles algunos trabajos preparatorios.

"Se trata de adiestrar a la atención para el control de los sistemas internos y externos de creación. Empiecen por una acción lógica y coherente de índole externa, sin objeto material. Estos ejercicios enseñan a penetrar en la lógica y la coherencia de los diversos movimientos pequeños, que en su conjunto forman una sola acción amplia.

"Es necesario acostumbrarse a estos ejercicios, adiestrarse mediante una práctica constante en los más diversos movimientos sin objeto, y en todas las escenas integrales que se les puedan ocurrir. Cuando comprendan su sentido y capten sus líneas lógica y continua, y se habitúen a ellas, podrán sustentar la verdad. Y donde está la verdad hay fe, y donde existe la fe también está próximo el "umbral del subconsciente".

"Después que mediante los ejercicios alcancen a hacer responsable en cierto modo a su atención, respecto de las acciones físicas externas, habitúense a dirigirla hacia lo interior. En este terreno son necesarios en grado aún mayor la lógica y la continuidad del sentimiento.

"Se elige algún estado espiritual, una disposición, y por último una pasión íntegra, y tradúzcanlas en una larga serie de acciones pequeñas y grandes, externas e internas.

"También en la esfera de la emoción nos encontramos con la lógica y la continuidad. Nuestro arte, que se funda en la auténtica vivencia, no puede dejar de referirse a la lógica y la continuidad del sentimiento. Sin ellas no hay verdad y por consiguiente tampoco existen la fe, el "yo soy", ni el trabajo de la naturaleza orgánica con su subconsciente, en los que reposan nuestro arte, nuestra creación y nuestras experiencias afectivas. En segundo lugar, considero la cuestión por una vía que no es en modo alguno la científica, inaccesible para mí, sino práctica.

"En todos los casos en que la ciencia y la técnica no nos ayudan, recurrimos a la facultad creadora de nuestra naturaleza orgánica, al subconsciente, a la experiencia y a la práctica. Así pues, traslademos el problema del terreno de la ciencia al de nuestra vida real, que conocemos perfectamente, que nos ofrece una enorme experiencia, conocimientos prácticos, un riquísimo e inagotable material emotivo, estilos de trabajo, hábitos, etc. Para esto: hágase la pregunta: "¿Qué haría yo como ser humano si me encontrara en las circunstancias propuestas del personaje representado?".

"Contesten a esta pregunta no de cualquier manera, con toda sinceridad. Que no sea el intelecto sino sobre todo el sentimiento y la voluntad los que dicten la contestación. No olviden que la más pequeña acción física auténtica puede crear la verdad y hacer que brote naturalmente la vida del mismo sentimiento.

"Más aún, es necesario que den la respuesta no con palabras, sino con acciones físicas.

"Cuanto más claras, concretas y definidas sean estas acciones, tanto menos será el riesgo de forzar el sentimiento.

"Para conocer y definir la lógica y la continuidad del estado interno psíquico, no nos dirigimos a nuestros sentimientos, poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad no con palabras científicas, no con términos psicológicos, sino con simples acciones físicas.

"Si éstas son auténticas, fértiles y persiguen un fin, si están justificadas interiormente por una sincera vivencia humana, entre la vida externa e interna se forma un lazo indisoluble. Ya ven de que modo natural, simple, práctico, hemos resuelto el problema complejo y superior a nuestras fuerzas de la lógica y continuidad del sentimiento. Fue resuelto mediante acciones físicas, lógicas y coherentes perfectamente accesibles para nosotros, que conocemos bien por nuestra experiencia vital.

"Esto significa que mi procedimiento simple, no científico, sino práctico, conduce hacia el fin deseado.

"En vez del caprichoso e impalpable sentimiento, recurro a las acciones físicas que están a mi alcance, busco en mis impulsos internos, extraigo la información que necesito de mi experiencia vital como ser humano, que tengo a mi alcance. Mi propia naturaleza siente bien la verdad orgánica auténtica y sabe en qué se puede creer.

"Cuando ustedes necesitan transmitir tal o cual estado, tal o cual sentimiento, deben preguntarse ante todo : "¿qué haría yo en condiciones análogas?". Anótelas en una lista, tradúzcalas en acciones y aplíquelas sobre el personaje.

"Les recomiendo especialmente anotar tales preguntas y respuestas referentes a un nuevo papel.

"Ustedes ven de qué modo simple hemos resuelto el problema de la lógica y la continuidad del sentimiento", –y vale repetir lo que ya dijo Stanislavski en la pág. 187 del tomo IIIº de sus Obras Completas–: "No nos dirigimos a nuestros sentimientos poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad no con palabras científicas, no con términos psicológicos, sino con simples acciones físicas".

Del Capítulo LA CARACTERIZACION

"Este capítulo está compuesto sobre dos textos mecanografiados de Stanislavski, uno del año 1933, primavera (Nº 251) y otro, que contiene correcciones, (Nº 485) de acuerdo al plan del año 1935.

"Sin una forma externa, tanto la más íntima caracterización interna como el fondo espiritual del personaje, no llegará el espectador. La caracterización externa explica, ilustra y de este modo transmite al público la concepción interior, invisible, de su papel.

"Por lo común, sobre todo cuando se trata de actores de talento, la encarnación externa y la caracterización de la imagen nacen espontáneamente por la creación adecuada de la disposición espiritual interior.

"Eran dignas de asombro la facilidad, sencillez y naturalidad con que Tórtsov (Stanislavski) nos mostraba momentáneamente, sin preparación alguna, los defectos físicos que mencionaba en su explicación (ceguera, parálisis, encorvamiento de la espalda, distintas posiciones de los pies y las manos).

"¡Y qué extraordinarios trucos externos, que cambian por completo al intérprete de un papel, pueden hacerse con la voz, el modo de hablar y la pronunciación, especialmente de las consonantes! Es cierto que se necesita una buena voz, bien colocada y educada, si se quiere cambiar el registro del lenguaje.

"En cuanto al cambio de la pronunciación y especialmente de las consonantes, es algo muy sencillo: tiren la lengua hacia adentro, es decir háganla más corta, e inmediatamente adoptarán una manera especial de hablar, que recuerda la forma en que los ingleses pronuncian las consonantes; o, por el contrario, alarguen la lengua, un poco delante de los dientes y tendrán el ceceo de un bobo.

"O traten de dar a la boca otras posiciones desacostumbradas, y tendrán una nueva manera de hablar. Recuerden por ejemplo a ese inglés amigo; tiene el labio superior muy corto y muy largos los dientes anteriores, de aspecto leporino. Acórtense el labio y enseñen más los dientes.

"¿Cómo conseguirlo? ¡Muy sencillamente! –respondió Tortsov–, sacando un pañuelo del bolsillo y frotándose hasta eliminar toda la humedad del paladar en la parte delantera de los dientes superiores y en la cara interna del labio superior".

"Después de haber levantado imperceptiblemente el labio, retiró la mano de las boca y vimos unos dientes realmente de liebre y un corto labio superior, que al ser levantado, se sostenía por que se quedaba pegado a las encías secas sobre los dientes.

"Este truco externo nos ocultaba su personalidad habitual, que conocíamos bien. Nos parecía estar ante aquel auténtico y famoso inglés. Teníamos la impresión de que todo en Tortsov había cambiado junto con ese estúpido labio superior: su pronunciación y su voz eran diferentes, lo mismo que la cara, los ojos, así como la manera de estar, el andar, las manos, los pies. Más aún parecía que incluso la psicología y el espíritu se habían transformado. Un segundo después abandonó el truco y siguió hablando en su forma habitual.

"Resultaba para él mismo inesperado (Tórtsov) que por alguna razón, simultáneamente con el truco del labio, su cuerpo, manos y pies, el cuello, los ojos e incluso la voz, modificaran su estado habitual y adoptaran la característica física que

hacía juego con su labio corto y los dientes largos.

"Esto ocurría intuitivamente. Sólo después, cuando nosotros mismos habíamos analizado y comprobado este fenómeno, Tórtsov tuvo conciencia de él. No fue él mismo quien nos explicó a nosotros, sino que nosotros le explicamos a él (desde fuera se ve mejor), que todas las características que intuitivamente habían aparecido, eran adecuadas y completaban el retrato de caballero con el labio corto y los dientes largos, en virtud de un sencillo truco externo.

"Después de haber profundizado en sí mismo y de prestar atención a lo que ocurría en su interior, Tórtsov se dio cuenta de que en su psicología, al margen de su voluntad, se había producido un cambio imperceptible, cuya naturaleza no podía captar enseguida.

Sin duda su conformación interna se había transformado, también, con la imagen externa que había creado y de acuerdo con ella, puesto que las palabras que empezó a decir Tórtsov no eran suyas, según nuestra observación, y el modo de hablar cambiaba el estilo que era propio, aunque las ideas que nos explicaba eran auténticas, realmente de él...

(Enseguida viene la nota 2 de los editores):

"Aquí hay una omisión en el texto y un nota de Stanislavski que define el contenido de la idea que no terminó de escribir: "lo externo actúa sobre lo interno"

"En la clase de hoy Tórtsov nos mostró en forma vívida que la caracterización externa puede crearse intuitivamente, como también de un modo puramente técnico, mecánico, mediante un simple truco externo.

"¿Cómo obtener estos trucos? ¿Hay que estudiarlos, imaginarlos, tomarlos de la vida, encontrarlos casualmente, extraerlos de los libros de anatomía?"

"En cualquiera de estas maneras —contesto Tórtsov—. Igual da que cada uno tome esta caracterización externa de sí mismo, de los demás, de la vida real o imaginaria, por la intuición o por la observación de sí mismo o de los otros, de la experiencia de la vida, de conocidos, cuadros, grabados, dibujos, cuentos, novelas, o del hecho casual. Lo que importa es que en todas estas búsquedas externas no deben perder el propio yo interior. En la próxima clase organizaremos una mascarada .

"Esta consistió —cuenta Nazvánov, el alumno que supuestamente es el autor del libro— en que todos los alumnos nos caracterizamos externamente.

"La que ustedes elijan —aclaró Tórtsov—. Un comerciante, un campesino, un militar, un español, un asistente, una rana, un mosquito o lo que se les ocurra. El guardarropa y el maquillaje del teatro estarán a su disposición. Vayan y elijan trajes, pelucas, maquillaje.

"Este anuncio provocó al principio desconcierto, luego discusiones y conjeturas, finalmente, interés y la animación general. Cada uno de nosotros empezó a imaginar algo, a tomar apuntes, dibujar secretamente, preparándose para elegir la caracterización, el traje y el maquillaje.

"Hoy la clase entera fue a los grandes almacenes de vestimenta del teatro". Cada

uno de los alumnos eligió los trajes y los elementos que consideraron indispensable para la caracterización del personaje que inicialmente escogieron.

"La mascarada, sobre el escenario, cuando estuvo fijada, se realizó tres días después.

"La clase de hoy estuvo dedicada al análisis y a la crítica de lo que nosotros, habíamos hecho en la clase anterior, la "mascarada".

Dijo Tórtsov:

"Hay actores, y sobre todo actrices, que no tienen necesidad de la caracterización ni de la personificación, porque ajustan cada papel a sí mismos y confían exclusivamente en el encanto de sus características humanas.

(Stanislavski escribe en el margen del manuscrito: "Hay una gran diferencia entre buscar dentro de sí mismo y extraer sensaciones análogas a las del personaje, o seguir siendo él mismo, o cambiar el personaje, alterarlo a semejanza de uno mismo").

"Sólo sobre esta base construyen su éxito. Sin ella están indefensos, como Sansón sin su cabellera.

"A tales actores, asusta todo lo que oculta ante el espectador su individualidad humana natural.

"Si lo que actúa sobre el público es su belleza, trata de lucirla. Si el encanto se manifiesta en los ojos, el rostro, la voz, las maneras ofrecen todo esto al público, como lo hizo por ejemplo alguno de ustedes.

"¿Para qué la personificación –se dice a sí misma– si con ello se mostrará menos favorecida que en la vida real? Usted se ama más a sí misma en el papel que al papel en usted. Esto es un error".

La próxima CH. D. N° 58 - T.I., continuará con las notas tomadas del tomo III°.

Tema: *En esta Charla D., la transcripción se refiere a la sesión en que Stanislavski enseña a sus alumnos no solo la problemática de la caracterización del personaje sino el modo de resolverla. "La caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor individuo".*

La CH. D. N° 58 - T. I., prosigue con la transcripción de párrafos del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Hay muchos actores que confían en el hechizo de su naturaleza interior. Es lo que muestran al espectador. Creen que su atractivo está en la profundidad de sus sentimientos y en la nerviosidad con que viven sus experiencias. A eso adaptan cada papel impregnándolo de sus más intensas y pujantes cualidades humanas naturales. Este es otro error que hay que evitar. Amen el papel en sí mismo.

"Hay un tercer tipo de actores, interesantes por sus procedimientos originales de interpretación y por sus clisés teatrales peculiares, magníficamente elaborados que son propios de ellos solamente. Son el motivo que tienen para salir a escena, es lo que muestran al espectador. ¿Para qué caracterizarse, si esto impide mostrar su punto fuerte?. Hay un cierto tipo de actores, también fuertes en cuanto a la técnica y el estereotipo, pero que no son propios, elaborados personalmente para sí, sino ajenos, asimilados de otros. Ellos también preparan la caracterización y la personificación según el ritual convencional. Saben como se "representa" cada papel de repertorio universal, por cuanto lo han subordinado a un patrón fijado de una vez para siempre. Sin esto no podrían interpretar casi trescientos sesenticinco papeles por año, cada uno con un solo ensayo, como se practica en algunos teatros de provincia.

Tórtsov hizo la crítica y explicación de cada una de las caracterizaciones de varios alumnos pues el tiempo de la clase no alcanzó para más.

"En la siguiente sesión, Tórtsov tocó el punto de la caracterización de un personaje anciano para lo que explicó:

"Debido al depósito de sales, el endurecimiento y otros factores que van minando con los años el organismo humano, las articulaciones de un anciano no están bien aceitadas

"Esto reduce la amplitud del gesto, acorta los ángulos de flexión de las articulaciones, los giros del torso, de la cabeza, obliga a descomponer un gran movimiento en muchos más pequeños y a prepararse para ellos antes de realizarlos.

"Si en la juventud los giros de la cintura se efectúan rápida y libremente con un ángulo de cincuenta o setenta grados, en la vejez se reducen a veinte grados. Y no se hacen de una vez, sino en varias, cuidadosamente y con descansos. En caso contrario habrá punzadas en alguna parte, o se verán muecas por el lumbago.

Además en el anciano la comunicación entre los centros que coordinan los movimientos y los que los realizan es lenta, se realiza con la velocidad de un tren de carga, por así decir, con dudas y paradas. Por eso el ritmo y el tempo del movimiento

en el anciano es lento, perezoso.

"Todas estas condiciones son para el intérprete del papel, "las circunstancias dadas", el "sí mágico", con los cuales debe empezar a actuar. Comiencen entonces, vigilando constantemente cada uno de sus movimientos y teniendo presente que es lo accesible para el anciano y qué es lo que excede sus fuerzas.

"Si el joven que interpreta el papel de un viejo se concentra, comprende y asimila todos estos momentos que constituyen una acción amplia y difícil; si consciente, honesta y lógicamente, sin bríos superfluos, ni exageraciones, empieza a actuar con eficiencia y sentido dentro de las circunstancias en las que vive el mismo anciano; si cumple con lo que he indicado, o sea, siguiendo las partes componentes de la acción amplia, entonces se colocará en condiciones iguales a las del anciano, se asemejará a él, entrará en su tempo y su ritmo, que desempeñan un papel importante y tiene una significación primordial para el personaje que representa.

"Es difícil conocer y hallar las circunstancias dadas de la vejez. Pero una vez halladas, no es difícil fijarlas mediante la técnica".

"Para explicarles mejor lo que significan las vías correctas e incorrectas de caracterización o personificación, pasaré revista rápidamente a las variedades de actores que conocemos en nuestro terreno.

"Se puede crear en la escena imágenes características "en general": el comerciante, el aristócrata, el militar, el campesino, etc. Así, por ejemplo, los militares, "en general", se mantienen erguidos, andan a paso de marcha en vez de caminar de un modo corriente, mueven los hombros para mostrar las charreteras, dan taconazos para hacer sonar las espuelas, hablan y tosen con fuerza para mostrar reciedumbre, etc.

"El aristócrata siempre usa galera, guantes y monóculo, habla con afectación, suele jugar con la cadena del reloj o la cinta del monóculo, etc. Todos estas clases "en general" pretenden crear el tipo. Han sido tomados de la vida, se encuentran en la realidad. Pero no está en ellos la esencia, no son típicos.

"Esos son los ejemplos que varios de ustedes nos dieron.

"Otros artistas con observación más atenta y más fina, saben elegir entre toda la masa de comerciantes, militares, aristócratas, campesinos, ciertos grupos, o sea que distinguen entre un soldado común y uno de guardia, entre los de caballería y los de infantería, conocen a los soldados, oficiales, generales. Entre los mercaderes, diferencian los que tienen una pequeña tienda de los negociantes, los que tienen fábricas. Entre los aristócratas distinguen a los de la corte, a los de la capital o la provincia, etc.

"En otro tipo de actores encontramos un sentido aún más fino en la observación. Entre todos los militares, entre todo el grupo de soldados, ellos pueden elegir un determinado Ivan Ivanovich y transmitirle ciertos rasgos típicos que son propios sólo de él, que no se repite en ningún otro soldado.

"En este sentido, es decir en cuanto a crear una personalidad, una individualidad, sólo se nos mostró Nazvánov. Lo que nos dio fue una creación artística audaz, con el personaje el criticón, su criticón.

"Trate de recordar, dijo Tórtsov, qué es lo que experimentaba cuando se sentía firmemente dentro del personaje.

"Experimentaba un deleite absolutamente particular –respondió Nazvánov– que no puede compararse con nada. Algo parecido, y puede ser que haya sido en grado mayor, a lo que sentía por momentos en ejercicios de improvisación.

"Es ante todo una fe completa y sincera en lo auténtico de lo que uno hace y siente, y tuve conciencia de las sensaciones creadoras que experimenté entonces. Gracias a esta fe surgió la confianza en mí mismo, en lo adecuado de la imagen creada y en la sinceridad de sus acciones. Esta no es la autosuficiencia del actor engreído, enamorado de sí mismo, sino algo de un orden fundamentalmente distinto, cercano a la convicción de la propia verdad.

"Mi afecto, mi respeto y mi sentimiento de admiración hacia usted son muy profundos. En mi vida normal, todo esto me inhibe para expresarme libremente. No puedo olvidar por completo con quien me encuentro, no me permite abandonarme y descubrir mi personalidad en todos sus aspectos. Pero estando en piel ajena, no en la mía, mi actitud hacia usted tuvo un cambio radical. Tuve la sensación de que no era yo sino algún otro el que se dirigía a usted.

"Tórtsov: -¿ Y qué hay del hueco negro del proscenio?

"Nazvánov: - No lo noté porque estaba ocupado con algo más interesante, que me absorbía por entero.

"- Por consiguiente –resumió Tórtsov–, Nazvánov vivió realmente en la imagen del antipático criticón. Y solo se pueden vivir las sensaciones, sentimientos e instintos propios, no los ajenos.

"Esto significa que lo que Nazvánov nos dió en su personaje del criticón fueron sus propios sentimientos.

"Vemos así cómo un joven modesto que en la vida corriente tiene miedo de acercarse a una mujer, de repente se vuelve insolente y revela bajo la máscara instintos secretos, y rasgos del carácter que no se anima a confesar en la vida normal.

"¿De dónde viene su audacia?". De la máscara y el vestuario que le oculta. Con su propia personalidad no se decide a hacer lo que hace en nombre de otro, por el cual no es responsable.

"La caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor individuo. Resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picantes de su espíritu.

"La caracterización, cuando va acompañada de una reencarnación del personaje es algo grande. Y puesto que cada artista debe crear en la escena una imagen, y no mostrarse simplemente a sí mismo al público, la caracterización y la reencarnación se nos hacen imprescindibles.

"En otras palabras, todos los actores que son realmente artistas, sin excepción, los creadores de imágenes, deben saber caracterizarse y reencarnarse en sus personajes.

"No hay papel que no exija una caracterización.

"Y al final la Nota 8. Los encargados de preparar este tercer tomo de las O. C. dicen que "en el archivo de Stanislavski, se conserva una hoja manuscrita en la que éste dice: "Algunos actores, como es sabido, imaginan las circunstancias dadas y las elaboran hasta los más ínfimos detalles. Ven mentalmente todo lo que ocurre en su vida imaginaria.

"Pero hay también otros tipos de actores que no ven lo que está fuera de ellos, ni el ambiente, ni las circunstancias dadas, sino la imagen que conciben en el ambiente y las circunstancias correspondientes. La ven fuera de sí mismos, la miran y copian por fuera lo que hace la imagen elaborada.

"Pero existen actores para los cuales la imagen vislumbrada por ellos se vuelve su alter ego, su doble, su segundo "yo". Esta imagen vive incansablemente con ellos, no se separan de ella.

"El actor la mira constantemente, pero no para copiarla por fuera sino porque se encuentra hipnotizado por ella, está bajo su poder, y actúa de un modo u otro porque vive una misma vida con la imagen creada fuera de sí mismo.

"Algunos actores adoptan una actitud mística hacia ese estado creador, y están dispuestos a ver en la imagen creada supuestamente fuera de ellos, una semblanza de su cuerpo etéreo o astral.

"Si la copia de la imagen creada fuera de sí mismo es una simple imitación, una parodia, la vida común, mútua y estrechamente unida del actor con la imagen constituye una forma especial del proceso de la vivencia, propia de ciertas individualidades artísticas creadoras... (El texto se interrumpe).

Del capítulo *Dominio de sí mismo y Toque final*.

(Este capítulo, en el plan de Stanislavski del año 1935, figura como independiente y está en el último lugar entre los elementos del estado de ánimo del actor.).

"La persona que está viviendo un drama espiritual no puede relatar de un modo coherente lo que le pasa, puesto que en tales momentos las lágrimas lo ahogan, se le corta la voz, la emoción le hace confundir las ideas y el deplorable aspecto del infeliz distrae a los oyentes y les impide penetrar en la esencia misma de su aflicción.

"Pero el tiempo es la mejor medicina, arregla el desorden interior del individuo y fuerza a la gente a adoptar una actitud muy distinta ante los sucesos que acaban de ocurrir.

"Se habla de lo pasado en forma ordenada, sin prisa, claramente, y entonces el mismo relator se queda relativamente tranquilo, mientras los que lloran son los asistentes.

"Nuestro arte logra iguales resultados y exige que el actor, que ha sufrido y llorado por su papel en su casa y en los ensayos [período de elaboración del personaje], empiece por serenarse respecto de la emoción superflua que lo perturba, y llegue al

escenario para relatar al espectador de un modo claro, penetrante, profundo e inteligible y bello, sus propios sentimientos en relación con lo vivido¹. Entonces el espectador se emociona más que el artista, y éste guarda sus fuerzas para dirigir las hacia donde más las necesita para transmitir la "vida del espíritu humano".

"Cuanto mayor sea el dominio de sí mismo con que se realiza la creación, cuanto más control tenga el actor, tanto más claramente se transmitirá el diseño y la forma del papel, tanto mayores serán su efecto y el éxito del actor y a través de éste el del autor, puesto que en nuestro arte la producción del autor se transmite a la multitud mediante los actores, el director y todos los creadores colectivos del espectáculo".

"Pero si el arte de la representación en la persona de sus más grandes teóricos, Diderot y Cocquelin el Viejo, niega el proceso de la vivencia en el momento de la actuación escénica, Stanislavski, lo mismo que Tomaso Salvini, hablaban sólo del control de las emociones en el momento de la creación, afirmando al mismo tiempo la necesidad de la vivencia. El actor, al llegar a la escena, según Stanislavski, debe relatar al espectador lo vivido "con su propio sentimiento". Esto significa que no se trata de negar la vivencia auténtica y sincera del actor en el escenario, sino solamente de la selección de los rasgos típicos y de descartar los detalles casuales de índole naturalista".

"Continúa Tórtsov:

"Imagínense una hoja de papel blanco lleno de líneas entrecruzadas y manchas. Imagínense además, que sobre esta hoja tienen que dibujar con lápiz un delicado paisaje o un retrato. Para ello deben empezar por limpiar el papel de los rasgos superfluos y las manchas que estropean y deforman el dibujo. Necesitan una hoja limpia. Lo mismo ocurre en nuestra profesión. Los gestos superfluos son como las manchas y la suciedad.

"El trabajo del actor que está recargado por una gran abundancia de gestos se parece al dibujo hecho en una hoja manchada, y por esta razón, antes de pasar a la creación externa de la parte, a la transmisión física de su vida interna y de su imagen externa, es preciso eliminar todos los rasgos innecesarios. Sólo bajo esta condición se logra la necesaria precisión en la expresión externa. Los gestos sin control del actor deforman el perfil del papel y hacen que la interpretación resulte confusa, monótona, insoportable".

"Cada actor debe en primer término reprimir sus gestos y dominarlos, en vez de ser dominado por ellos."

La próxima CH. D. N° 59 - T.I., continuará reproduciendo el material elegido del Tomo III°.

⁽¹⁾ La nota (1) señala que en ese punto del texto, en el margen del manuscrito, hay una nota de Stanislavski: "El arte de la representación". [Que para nosotros lectores tan posteriores, de las O. C., parecería que Stanislavski está clasificando su descripción justamente como "arte de la representación", pero para los recopiladores de estas O. C. no parece tener el mismo sentido, pues afirman:]

"Evidentemente expresa el recelo de que el lector pueda sacar una falsa conclusión, en el sentido de que la vivencia no debe tener su sitio en el arte del actor [aclaremos: durante la representación].

Tema: En estas transcripciones del Tomo III de las O. Completas de Stanislavski llegamos al capítulo "Toque final, en el que el Maestro recuerda la actuación de Tomaso Salvini en "Otelo", en Moscú.

La CH. D. N° 59 - T.I., de hoy continúa con la reproducción de fragmentos seleccionados del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Sostengo que el gesto como tal, o sea el movimiento por sí mismo, que no cumple ninguna acción del papel, no es necesario en la escena, salvo en ciertos casos excepcionales, por ejemplo, interpretaciones de características. Mediante un gesto convencional no se transmite la vida interna del personaje ni la línea de acción continua. Para ello se necesitan movimientos que crean la acción física. Estos son los que expresan en la escena la vida interna del personaje.

"¡Qué agradable es ver en el escenario a un artista que sabe controlarse, sin movimientos convulsivos y esporádicos! ¡Con qué claridad se manifiesta el perfil del personaje con esa contención externa!

"Cada movimiento superfluo del actor lo aleja del personaje que está representando y recuerda al mismo intérprete. Los movimientos característicos ayudan al artista a acercarse a su personaje, mientras que sus propios movimientos individuales le alejan de él y le empujan en la dirección de sus vivencias y sentimientos personales. Es difícil que esto sea útil para la pieza y el personaje.

Si se repiten con excesiva frecuencia los mismo gestos característicos, estos pronto pierden su fuerza y se tornan tediosos. Cuanto más débiles sean más apoyo necesitan.

El Toque final

Cuantos papeles hemos visto en la escena que carecen del "toque final". Todo está bien, todo ha sido hecho; y, sin embargo, falta algo muy importante. Llega un director de talento, y es suficiente una sola palabra suya para que el actor se inflame de entusiasmo y el papel resplandezca con toda su gama de colores de su alma.

Una de las cualidades mejores de los grandes artistas que han llegado al grado más alto del arte y la técnica es la contención y el toque final de su interpretación.

"Ví por primera vez a Tomaso Salvini en el Teatro Bolshoi imperial, donde trabajaba él y su compañía italiana durante casi toda la cuaresma. Representaban Otelo.

"Parecía que en su comienzo mismo la actuación del gran actor no quisiera atraer la atención del auditorio.

"Pero... Salvini se acercó al estrado de los Dux, reflexionó un instante, se concentró y, sin que nos diéramos cuenta, tomó en sus puños a todo el público del Teatro Bolshoi. Pareció que lo hizo con un solo gesto; extendió su mano sin mirar a los

espectadores, los reunió a todos en la palma de su mano y nos retuvo como si fuéramos hormigas o moscas. Apretó su puño, y nosotros sentimos el soplo de la muerte. Lo abrió y fue como una bendición. Estábamos en su poder y seguiríamos así toda nuestra vida, para siempre. Ahora ya sabemos quien era este genio, qué era él y qué debíamos esperar de él.

"¿Cómo podría describirles la inmensa impresión que me produjo Salvini? Nuestro célebre poeta K. D. Balmont dijo alguna vez: "¡Hay que crear para siempre, por los siglos de los siglos!". Así era la creación de Salvini.

"Este modo de crear era resultado de la inspiración más la técnica y la experiencia. Con una contención y una determinación ideales, tanto externos como internos.

"Ni Salvini ni otros genios daban en esos momentos señales de tormento, ni de prisa, ni de histeria, de tensión excesiva, ni de un tempo forzado. Por el contrario, había en ellos una serenidad majestuosa, concentrada, una falta de apresuramiento que les permitía hacer cualquier cosa hasta el fin.

"Lo más frecuente es que la inspiración -que se manifiesta en las formas más diversas, por las causas más inesperadas- no necesite un impulso "sobrehumano", sino un "toque" apenas perceptible.

El encanto escénico

"¿Conocen ustedes a ciertos actores que con sólo subir al escenario fascinan al público?

¿Cuál es la causa?, ¿Su belleza?. A menudo no la poseen. ¿La voz?. Con frecuencia no se destacan por ella. ¿El talento? no siempre es digno del mayor entusiasmo. ¿Por qué, entonces? Es por la cualidad intangible que llamamos encanto. Se trata de un atractivo inexplicable de todo el ser del actor, en el cual incluso los defectos se transforman en dones, que son copiados por imitadores.

A esos actores se les permite todo, hasta el actuar mal. Lo único que se desea es que salgan a escena con la mayor frecuencia y permanezcan en ella el mayor tiempo posible.

Es una gran suerte el "encanto escénico" puesto que asegura de antemano el éxito ante el público y ayuda al actor a transmitir al espectador sus propósitos creadores. Pero, ¿qué importante es que el actor utilice con prudencia, habilidad y modestia, su don natural!

"Hay actores con un "encanto escénico" de otra clase. Ellos no solo carecen de encanto personal, sino que también tienen el defecto de que les falta capacidad de atraer en escena. Pero es suficiente que se pongan una peluca, una barba, un maquillaje que oculte por completo su personalidad humana, para que adquieran el magnetismo escénico". Atraen por un encanto creado artísticamente.

¿Existen medios, de un lado, para crear en uno mismo, aunque sea hasta cierto punto, el "encanto escénico" que no fue dado por la naturaleza, y por el otro lado, no es posible luchar contra las características repulsivas del actor humillado por la suerte?

"Si, es posible, pero sólo hasta cierto punto. Se logra no tanto por el desarrollo de un atractivo como por la eliminación de los defectos que provocan el rechazo. Naturalmente, el actor debe ante todo sentir y comprender, cuáles son sus defectos, y después de haberlos conocido aprender a luchar contra ellos.

"En cuanto a la adquisición de ese algo indefinido que atrae al público, el trabajo es aún más difícil y tal vez resulte inaccesible.

Hasta cierto punto el "encanto escénico" puede conseguirse mediante procedimientos nobles de actuación, que de por sí resultan atractivos en escena.

Del capítulo ETICA

Dicen los editores de las Obras Completas: "Se publican sucesivamente dos manuscritos inconclusos de Stanislavski. El primero que empieza con las palabras "Hoy recibí una nota" (Nº 453). El segundo, titulado "Etica", y que constituye una serie de esbozos sobre el tema, reunidos en un cuaderno (Nº 452)

"Después de la sección "Dominio sobre sí mismo y toque final" sigue el comienzo de la sección "Etica". Stanislavski escribe aquí:

"Paso a la ética: Supongan que llegan al teatro para actuar en una función, se sacan el abrigo y no saben donde colgarlo, dado que el encargado del guardarropa no está en su puesto. "Al cabo de unos minutos vuelve a buscar el abrigo que dejó, para ponérselo, pues hace un frío terrible, y el fogonero no puede dar la calefacción. Todos los actores y asistentes están irritados por el desorden. Ya hay que maquillarse, y no hay luz. Las pelucas y los colores tampoco están listos por la demora en la iluminación. Entre tanto ya sonó la primera campana, pues el ayudante del director es un individuo severo, y no considera nada fuera de sus obligaciones. Entre bastidores hay confusión, todos se apresuran y riñen.

¿Qué opinan ustedes: ese estado de ánimo es útil para la actitud artística antes de empezar la función?"

Aquí se interrumpe el texto. Después sigue un trabajo que se refiere al atractivo escénico (...) Stanislavski tomó apuntes sobre los temas de la ética y la disciplina artística durante muchos años. Por eso la mayoría ha sido tomada del estilo teatral del pasado. Para el texto de este capítulo "Etica" vale la observación hecha por Stanislavski, que "las caracterizaciones, ejemplos y expresiones han sido extraídos frecuentemente del pasado y no pueden ser trasladados mecánicamente al teatro contemporáneo. Sin embargo, muchas reservas y conclusiones también valen para nuestras costumbres teatrales del presente".

Stanislavski proyectaba ampliar notablemente y completar el capítulo sobre la ética, como puede juzgarse por el esbozo del plan que se encontró entre otros materiales sobre el tema. Transcribimos varios puntos del mismo.

"-Apoyar a la dirección, la administración, los directores escénicos y ayudantes. Cuanto más débiles sean, más apoyo necesitan. Y en nuestro teatro ocurre lo contrario.

-El alumno o el actor joven pueden aprender mucho, de cada hombre con

experiencia en el teatro, pero entre nosotros, los alumnos y los jóvenes tienen más caprichos que nadie. Hay que saber tomar lo útil. Se adopta con facilidad un defecto y difícilmente lo útil.

-Porque no se puede llegar tarde a una actividad que se realiza colectivamente y alterar el orden general. Lo mismo ocurre con las entradas en escena o en los entreactos de los ensayos, y tanto más en el espectáculo.

-En una labor colectiva hay que corregir el propio carácter, adaptarlo a la obra común, formarse un carácter de cooperación por así decir.

-Histeria en el teatro... Estupidez... y presunción... Narcisismo... Astucia... Simulación de sinceridad. Mal carácter... Exhibicionismo.

-El actor sigue, escucha y anota las observaciones que sólo se refieren a su papel. Parecería que la obra entera no se relacionara con él.

-El desconocimiento de los principios generales del propio arte obliga a transformar el ensayo en una clase: pérdida de tiempo.

-Intrigas y amor propio. El mejor medio para contrarrestarlos es comprender que en escena, tanto las relaciones apropiadas como las otras, se transmiten en seguida al espectador. Además, explicarles lo quimérico de la gloria actoral.

-La adulación a la prensa no es una cuestión de compañerismo.

-El perseguir papeles no es malo. El hombre quiere trabajar en un asunto que le gusta. Lo malo es que el actor quiera hacer lo que no puede, o lo que otro del elenco hace mejor que él. Hace falta una correcta evaluación de sí mismo.

-Lucha contra la presunción (hay muchos motivos para su desarrollo en el teatro). No dejar que crezca el amor propio.

-Abatimiento. Se puede estar abatido en casa, pero en el teatro hay que sonreír. Que los más firmes ayuden a conseguirlo.

-Saber ceder. Preguntar lo que hace falta para el trabajo, y no disputar en el elenco. Riñan en casa.

-Vale la pena, en aras de la empresa y el objetivo comunes, sacrificar la alta opinión de sí mismo, los caprichos, los mimos, la susceptibilidad, los hábitos mezquinos y la irresponsabilidad.

-Siembra una conducta y cosecharás un hábito.

"Recibí una nota invitándome a presentarme hoy a las nueve de la mañana en nuestro teatro (relata el supuesto alumno Nazvánov). Al ingresar por la entrada principal el primero a quien encontré en el vestíbulo fue al cordial Ivan Platónovich.

Cuando todos los alumnos estuvimos reunidos, nos anuncian que Tórtsov había decidido ocupar a la escuela en las escenas de masa de la reposición de la obra de Ostrovski, "El corazón ardiente". Esto le resultaba necesario para verificar nuestra actitud escénica interior y para afirmarla en las condiciones del espectáculo y la

aparición en público.

Los alumnos teníamos que familiarizarnos con las condiciones de nuestra vida de actores. Debíamos conocer la disposición de las instalaciones detrás del escenario, las entradas y salidas. Esto resultaba imprescindible para el caso de un incendio. Teníamos que saber dónde se encuentran los camarines de los artistas, con los baños y las duchas, las secciones de maquillajes y vestuarios, los depósitos nocturnos de la utilería, los objetos de música, todos los sectores de los múltiples talleres del teatro, las habitaciones de los electricistas, la sala de descanso de los trabajadores.

"También en la complicada construcción del escenario, había que conocer los lugares peligrosos, como por ejemplo las hendiduras y escotillones en el piso, en los que se puede caer estando a oscuras, el escenario giratorio con la enorme armazón que está en el subsuelo, los enormes lienzos decorativos, y, por fin, los lugares de la escena por los que se puede caminar durante la representación, o por donde hacerlo implica el riesgo de ser visto por el público estando levantado el telón.

Nos mostraron todos los secretos del escenario y de lo que hay entre bastidores y sus diversas secciones: bodegas, escotillones, pasillos para los obreros, pasarelas, cimbras, equipos de electricidad, cuartos de reguladores y reostatos, faros, enormes armarios con instrumentos eléctricos, etc.

Nos condujeron por el enorme depósito principal y los secundarios con decorados, muebles y objetos y accesorios de utilería. Estuvimos en la sala de orquesta y en el depósito de instrumentos musicales.

Nos mostraron las oficinas del director, la cabina del ayudante del director escénico, las salidas para el caso de incendio, etc.

Después pasamos al patio y al pabellón donde se prepara la puesta en escena del teatro. Se trata de toda una fábrica, con enormes talleres de decoración artística, escultura, carpintería, cerrajería, de utilería, costura, tintorería, lavadero. Estuvimos también en el garaje de los automóviles.

Nos mostraron las habitaciones para los artistas y empleados, la biblioteca, la casa comunal de los obreros, las cocinas, comedores, etc.

Platonovich nos dijo: "Este "monstruo", mis amigos, trabaja de día y a medianoche en invierno, primavera, otoño y en verano, mientras los artistas salen de gira, aquí en el teatro se procede a reparar el material antiguo y preparar otro nuevo.

"Juzguen ustedes qué organización se necesita para que este "monstruo" trabaje en perfecto orden, en contacto directo con todas las partes entre si. ¡Qué desastre si el tornillito mas pequeño de esta enorme maquinaria no funciona correctamente! Sólo un tornillo inapropiado puede causar resultados terribles, una catástrofe, con víctimas humanas... Por ejemplo, por descuido de un trabajador del escenario se rompe un cable viejo, cae un pesado reflector y aplasta a uno de los artistas... O por descuido de un electricista, se produce un contacto entre cables, un corte circuito y se inicia un incendio, hay pánico y la gente se aplasta entre si...

Pueden producirse además, otros hechos desagradables. Se baja el telón antes de tiempo y se malogra el acto o su final.

Es suficiente que el más insignificante intérprete de un personaje no se presente a escena inmediatamente, después que el asistente del director (o traspunte) que hace la llamada, para que se produzca visiblemente una demora.

No olviden que en el teatro hay muchísimos participantes activos y colaboradores del espectáculo, y si cada uno de ellos no presta una atención suficiente a lo que se le ha encomendado él se ha comprometido, ¿y quién podrá garantizar que estas demoras y fisuras no ocurran durante el acto?

Cada miembro de la corporación teatral debe sentirse siempre un "tornillo" de una maquinaria grande y complicada. Debe tener clara conciencia del daño que pueda ocasionar a toda su empresa un acto de irresponsabilidad, como incorrección o desviación de la línea a que está comprometido.

"Todos ustedes, los alumnos, son también tornillos de la enorme y complicada maquinaria que es el teatro, y de ustedes dependerá el éxito, la suerte, el orden, el espectáculo, no sólo en los momentos en que el telón está levantado, sino también cuando está bajo y entre bastidores se desarrolla una difícil tarea física para cambiar la disposición de las paredes de los decorados, armar los tablados, mientras los actores en sus camarines cambian apresuradamente sus vestuarios y maquillajes. El público percibe cuando todos estos trabajos se realizan desordenadamente, sin organización. Los esfuerzos de los trabajadores detrás del telón bajo se transmiten a la sala, manifestándose en una pesadez general del espectáculo.

Si a esto se agregan los posibles retrasos de los entreactos, la suerte del espectáculo corre un gran peligro. Para evitar este riesgo existe un medio: establecer una perfecta organización colectiva participativa y responsabilizada, de lo que resulte un orden ejemplar, para que la parte externa, organizativa del espectáculo, transcurra armoniosamente, sin interrupciones. Esta organización participativa y autoresponsabilizada, es no solo necesaria, sino imprescindible en cualquier creación colectiva, ya sea una orquesta, un coro y otro conjunto; y con mayor razón aun, tratándose del complicado espectáculo de la escena.

En cuanto al fino, complejo y delicado campo del aspecto interno, creador, el trabajo debe realizarse según las leyes de nuestra naturaleza orgánica y espiritual. Pero, mis amigos, el teatro no es sólo una fábrica de decorados, sino también una fábrica de almas humanas. ¡Nada menos!

En el teatro se cultivan creaciones vivas, humanas, del artista personaje.

El teatro es un taller artístico y una escuela para los artistas, y un auditorio multitudinario para los espectadores.

El teatro penetra por la conmoción en centenares de miles de seres humanos".

Con nuestra próxima CH. D. N° 60 - T.I., finalizamos la reproducción de párrafos del Tomo III°.

Tema: *En esta Ch. D., transcribimos parte de la sesión en que Stanislavski toca el aspecto ético del artista, respecto del cual sintetiza diciendo que: "La divisa puede ser: Amar el arte en sí, y no amarse a sí mismo en el arte".*

La CH. D. de hoy, N° 60 - T.I., prosigue la transcripción de notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

Ahora han comprendido ustedes qué enorme maquinaria, qué fábrica es el teatro. Para hacerla funcionar correctamente por fuera hace falta el orden que solo puede brotar de la correcta organización, de participación voluntaria y de alta responsabilidad, fruto toda ella de una conciencia moral. Pero, ¿cómo hacer para que todo eso no aplaste al artista y en cambio lo ayude?

"Porque en el teatro no sólo se construye la puesta escénica externa: ahí se crean los personajes, seres vivos, su alma y la vida del espíritu humano. Esto es mucho más importante y difícil que crear el orden del espectáculo y la vida entre bastidores, los decorados ambientes y el régimen externo.

La labor interior creativa, requiere del umbral de la libertad en primer lugar, que el actor no se sienta coaccionado, de un grado de responsabilidad profunda consigo mismo, con los compañeros artistas, y con el público que dimanen de una conciencia moral, de una ética interior.

"Ética artística".

Nortsov nos dijo: "Ha llegado el momento de hablarles de otro elemento, o mas exactamente de un condición del estado de ánimo en la escena. Lo crea la atmósfera que rodea al actor no solo en la escena, sino también en la platea: me refiero a la ética y la autodiciplina artística, —conciencia moral— y la sensación del trabajo colectivo en nuestra actuación teatral.

Todo ello crea el ánimo artístico, la disposición para la actividad en común. Ese estado beneficioso para la creación. No se me ocurre cómo llamarlo.

No se lo puede considerar como la actitud escénica en sí, puesto que es sólo una de las partes que la componen. Prepara y contribuye a crear esta realidad escénica.

Por faltarnos un nombre adecuado llamaré al elemento que estamos considerando "ética artística", la cual desempeña uno de los papeles de mayor importancia en cuanto a establecer el estado previo a la creación. La ética artística y el estado que se establece por su intermedio son factores muy importantes y necesarios en nuestra actividad.

El escritor, el compositor, el escultor, no están apremiados por el tiempo.

Son libres en cuanto a su tiempo. No ocurre lo mismo con el artista de la escena. Debe estar listo para la creación en un momento determinado, el que figura en el cartel. ¡Cómo puede uno ordenarse a sí mismo que se inspire en un periodo

determinado! No es tan simple.

"-Imagínense por un instante que se ha llegado al teatro para hacer un papel importante. Dentro de media hora empieza el espectáculo. Tuvo un retraso por que en su vida privada hay una serie de preocupaciones y hechos desagradables.

"Pero lo que siente con mayor desagrado es la mala actitud de los actores y de la dirección hacia usted. Se burlan de usted. Le arman sorpresas durante el espectáculo: le suprimen alguna réplica necesaria, le cambian la puesta en escena, etc. ¿Es fácil en tales condiciones preparar en uno mismo el estado de ánimo creador? Se trata de una tarea difícil, sobre todo para el breve plazo que resta antes del comienzo del espectáculo, apenas alcanza para vestirse y maquillarse. Las manos acostumbradas del actor ponen la peluca sobre la cabeza y los colores en el rostro... Esto se hace casi mecánicamente... En el último minuto usted alcanza a correr al escenario... Ya, por costumbre, su lengua está diciendo la primera escena... Y entonces, recobrando el aliento, puede empezar a sentir y pensar acerca del "estado de ánimo en la escena"... Hay que reconocer que esta actitud normal, respecto de nuestras obligaciones artísticas, se encuentra con frecuencia en nuestra vida entre bastidores, concluye Tórtsov.

"- Ahora, dijo, les pintaré otro cuadro. Las condiciones de su vida privada, o sea los sinsabores domésticos, la enfermedad del padre, etc. siguen como antes. Pero en cambio en el teatro le espera algo muy distinto. Ahí los miembros de la familia artística sienten y comprenden que somos personas felices, puesto que el destino nos dio, algunos cientos de metros cúbicos del edificio del teatro, en el cual podemos crearnos una magnífica vida particular, la vida del arte que transcurre (en su mayor parte) en la atmósfera de la creación, los sueños de la encarnación escénica, y de la vida común colectiva.

"Es de importancia práctica que ese ambiente que le rodea contribuya a establecer el estado creador en escena.

"Los medios para conseguir –ese ambiente fecundo– son muy sencillos –dijo Tórtsov–. Cuiden ustedes mismos el teatro de "todo lo malo", y surgirán por sí mismas las condiciones propicias para la creación y para establecer la actitud adecuada en la escena.

"Piensen más en los otros y menos en sí mismos. Preocúpense por el humor y la actividad de todos, y no por ustedes mismos y, entonces, también ustedes se sentirán mejor.

"Si cada una de las personas de la colectividad teatral aportan al teatro sentimientos optimistas, se curaría incluso el que sufre la más negra melancolía. ¿Y qué es preferible: estar escudriñando dentro de uno mismo, pasando revista a todas sus mezquindades, o con los esfuerzos comunes y con la ayuda de las personas de la colectividad teatral dejar las lamentaciones y entregarse en el teatro a la empresa amada?

"¿Quién es más libre: el que constantemente se está protegiendo de la violencia, o el que olvidándose de sí mismo se preocupa por la libertad de los demás?

"Si todos los hombres procedieran así, al fin de cuentas resultaría que la humanidad entera sería la defensora de mi libertad personal.

"Si noventa y nueve personas cuidan de la libertad común, es decir, también de la mía, yo, el centésimo, viviré muy bien en la tierra, Pero si, en cambio los noventa y nueve piensan sólo en su libertad personal y en oprimir por ella a los demás, y entre ellos a mí, yo, para defenderme, tendré que luchar contra noventa y nueve egoístas. Al pensar sólo en su libertad, ellos, al margen de su voluntad, violarán mi independencia.

"Lo mismo ocurre en nuestra actividad. Es necesario que no sólo usted, sino todos los miembros de la familia teatral vivan bien –afectivamente– dentro del espacio del teatro. Entonces se creará una atmósfera que vencerá el malhumor y hará olvidar las mezquindades cotidianas. En tales condiciones les resultará fácil trabajar.

"Esta disposición para las tareas, con el espíritu animoso, es lo que en nuestro lenguaje llamo el estado previo al trabajo. Como pueden ver, la organización participativa, el orden natural que de ella resulta, la conciencia moral, la afectividad, la ética, etc., son necesarios no sólo para la estructura general de nuestra empresa, sino también sobre todo para los fines de nuestro arte y nuestra creación.

"Si hay una organización basada en la responsabilidad –autodisciplina– ética de cada uno, el trabajo resulta agradable y fecundo puesto que se establece el apoyo mutuo. Pero si no hay una adecuada atmósfera de trabajo, la labor conjunta se transforma en una tortura víctima de los autoritarismos que enojan y dividen a los seres humanos.

La divisa puede ser: Amar el arte en sí, y no amarse a sí mismo en el arte.

"En primer término, hay que llegar responsablemente a tiempo al teatro, media o cuarto de hora antes del comienzo del ensayo, para repasar los elementos de la actitud interior.

"El retraso irresponsable de una sola persona ya trae confusión. Pero si todos tardan un poco, el tiempo se pierde en la espera, en lugar de trabajar. Esto enfurece y lleva a un mal estado de ánimo, con lo cual la labor se hace imposible.

"En cambio, si todos consideran adecuadamente, es decir con responsabilidad moral, sus compromisos colectivos y llegan puntuales y preparados para el ensayo, se establece una atmósfera excelente, que anima e inspira. La labor creadora marcha bien, porque todos se ayudan entre sí.

"Conviene que los actores tengan una actitud consciente ante el ensayo y comprendan qué es lo que se puede exigir de éste. La gran mayoría de los actores está convencida de que sólo en los ensayos hay que trabajar y que en casa hay que descansar.

"No es así. En el ensayo se aclaran cuáles son los problemas que el actor debe elaborar en casa y en el ensayo, en la participación con sus compañeros.

Recuerdo otro error muy difundido entre los actores, y que se encuentra con frecuencia en nuestra práctica de los ensayos.

"Se trata de que muchos artistas son tan inconscientes, respecto de su trabajo, que

en los ensayos sólo atienden a las observaciones que se refieren directamente a sus papeles. En cuanto a las escenas y actos en los que no actúan, no les interesan en absoluto. El actor debe tener en cuenta no sólo su papel, sino, también, toda la obra.

"A pesar de mi entusiasmo por ciertos grandes talentos, no estoy por el sistema de las "figuras". La labor de acción y creación colectiva en la que se funda nuestro arte exige la responsabilidad moral de cada uno, la coordinación de conjunto y los que la violan cometen un delito no sólo contra sus compañeros, sino también contra el mismo arte al que sirven.

Del capítulo LA ACTITUD EXTERNA EN ESCENA

Editores: "Se publica según el texto mecanografiado que tiene correcciones de Stanislavski (Nº 457). En el título está escrito, entre paréntesis: "Parte última y definitiva de toda la acción de la encarnación".

"Supongan ustedes –empezó diciendo Tórtsov en la clase de hoy– que acaban de despertarse, con el cuerpo entumecido, no tienen ganas de hacer movimientos ni de levantarse; sienten un ligero frío matinal. Pero se sobreponen a ese estado, hacen algunos ejercicios, van entrando en calor, templan los músculos no sólo del cuerpo sino también de la cara. Se restablece una circulación correcta. Los miembros, cada dedo de las manos y los pies y viceversa.

Después de pasar a la voz y afinarla, entran ustedes en las ondas del ritmo y se deslizan por ellas en los más diversos tempos.

En toda su naturaleza física se establece la armonía que brota del buen funcionamiento orgánico. Todo se ubica en el lugar que le corresponde y adquiere la significación señalada por la naturaleza.

Todas las partes del aparato físico de la encarnación del personaje se han vuelto flexibles, receptivas, expresivas, sensibles, dinámicas, como una máquina bien ajustada y aceitada, en la que todos los engranajes y rodamientos funcionan en coordinación mutua.

Resulta difícil permanecer en su sitio, se siente el deseo de moverse, de actuar, de cumplir los impulsos que surgen desde el interior, expresar la vida del espíritu humano.

En todo el cuerpo hay un llamado a la acción. Se siente "el vapor a toda presión". A semejanza de los niños, uno no sabe adonde volcar el exceso de energía, y está listo a derrocharlo en lo primero que venga.

Hacen falta un objetivo, un impulso interior, un material espiritual, la vida del espíritu humano para encarnarla, Si no aparecen, todo el organismo físico se lanza en su busca con pasión y energía no inferiores a las de un niño.

Ese estado físico es el que el actor debe aprender a alcanzar al entrar en escena, aflojando y poniendo en acción todos los elementos que componen el aparato físico de la encarnación.

Ese estado es el que llamamos en nuestro lenguaje la actitud externa del actor en escena. A semejanza de su actitud interior, se compone de diversos elementos, tales

como la mímica, la voz, la entonación, el lenguaje, el movimiento, la plasticidad, la acción física, la comunión y la adaptación.

Todos estos elementos de la actitud escénica externa deben ser perfectamente ejercitados y preparados para corregir que el aparato físico de la encarnación o sea la naturaleza corpórea del artista, se tornen delicados, flexibles, exactos, claros, que tenga plasticidad, lo mismo que el caprichoso sentimiento y la intangible vida del espíritu del personaje que debe expresar.

Ese aparato de la encarnación no sólo debe ser magníficamente elaborado, sino también sujeto fielmente a las indicaciones interiores de la voluntad. Su lazo con la parte interna y su interacción deben ser llevados al estado de un reflejo instantáneo, inconsciente, instintivo".

En nuestra próxima CH. D. N° 61 - T.I., continuamos con la reproducción de fragmentos escogidos del Tomo III°.

Tema: *Con referencia al Método de las Acciones Físicas, en este tomo III IStanislavski dice: "Toda la fuerza de este método consiste precisamente en que nadie lo pensó, nadie lo inventó. El método corresponde a nuestra misma naturaleza orgánica, tanto física como espiritual".*

En nuestra CH. D. de hoy, N° 61 - T.I., continuamos con fragmentos del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Es más difícil captar y afirmar lo que está oculto en la profundidad del espíritu que lo que está en la superficie, o, en otras palabras, la vida del cuerpo se fija más fácilmente que la vida del espíritu del personaje.

Concentrándose en lo que está del lado nuestro de las candilejas, uno se aparta de lo que está del otro lado. O dicho de otra manera: "Al apasionarse por lo que está en el escenario, uno se aparta de lo que está fuera de él".

Del capítulo de Consideraciones finales "de este Tomo III dedicado a El trabajo del actor sobre sí mismo", en el proceso creador de la encarnación transcribimos algunos párrafos que reflejan importantes aspectos del saber y la calidad humana de Stanislavski.

"El método que estamos estudiando suele llamarse el "sistema de Stanislavski". Esto es inexacto. Toda la fuerza de este método consiste precisamente en que nadie lo pensó, nadie lo inventó. El sistema corresponde a nuestra misma naturaleza orgánica, tanto física como espiritual.

Hemos nacido con esta aptitud para la creación con este "sistema innato. Es nuestra necesidad natural, y parecería que de otra manera que no sea correctamente, según el sistema, no deberíamos tener la posibilidad de actuar. Pero lo asombroso es que al entrar en escena perdemos lo que no dió la naturaleza y en vez de crear empezamos a contorsionarnos, a fingir exageradamente.

"Hagan lo que se les ocurra, utilicen cualquier procedimiento para la línea continua de la acción y el superobjetivo, pero solamente crean con sinceridad en lo que hacen y dicen en escena y sean convincentes. Resulta imprescindible que la mentira y el convencionalismo se conviertan para el que actúa en la auténtica verdad.

El "sistema" es una guía. Deben abrirla y leerla. El "sistema" es un libro de consulta pero no una filosofía. Desde el momento en que empieza la filosofía concluye el "sistema".

No se puede actuar con el "sistema". Trabajen con él en casa, pero en el escenario deben dejarlo a un lado. No hay "sistema" alguno. Lo que existe es la naturaleza.

"Un aspecto de la técnica es hacer trabajar el subconsciente. El segundo consiste en no estorbar al subconsciente cuando empieza a trabajar.

Según la feliz expresión de VOLKONSKI, hay que hacer que "lo difícil se vuelva fácil, lo fácil habitual, y lo habitual bello". Para eso se necesitan ejercicios continuados y pacientes.

Es por eso que los músicos y bailarines repiten durante meses un mismo pasaje o paso, mientras no se incorpore definitivamente a sus músculos, mientras que lo aprendido no se convierta en una simple costumbre mecánica. Después de esto ya no hay necesidad de pensar en lo que era tan difícil y no lo que tanto demoraba en lograrse.

La expresión "la costumbre es una segunda naturaleza", en ninguna profesión es tan valedera como en la nuestra".

"Quiero dedicar la clase de hoy –dijo Tórtsov– al ditirambo, el elogio de la más grandiosa, inimitable, inalcanzable y general artista que conocemos.

¿Quién puede ser? Es la naturaleza orgánica y creadora del artista.

Lo que estoy elogiando aquí tiene distintas denominaciones oscuras: genio, talento, inspiración, suconsciente, intuición.

¿Pero dónde se encuentra dentro de nosotros? No lo sé; lo siento en los demás, a veces en mí mismo. ¿Dónde? ¿Interiormente o por fuera? Tampoco lo sé.

En espera de las nuevas conquistas del conocimiento humano, lo único que puedo hacer es estudiar no la misma conciencia o el subconsciente, sino los caminos que nos acercan a él. Recuerden lo que hemos hablado en las clases, lo que buscábamos en el transcurso de todo el período escolar, las reglas que establecíamos conscientemente, era verificado cien veces tanto en nosotros mismos como en los demás. Solo admitíamos los principios irrefutables como base de nuestros conocimientos, prácticas y experiencia. Sólo ellas nos acercaban al mundo desconocido del subconsciente, que por un instante empezaba a vivir dentro de nosotros.

Aún ignorando el subconsciente, buscábamos los caminos que nos condujeran hacia él y lográbamos respuestas de ese mundo aún desconocido para nosotros.

"No puedo hacer nada más, y les doy sólo lo que está a mi alcance "Feci quod potui, faciant meliora potentes". ("Hice lo que pude, que lo hagan mejor los que puedan").

"La técnica ayuda al actor a actuar de un modo sensible, inteligente y coherente. Resulta claro y comprensible. Y bello, además, puesto que todo está dispuesto de antemano: el gesto, la postura, el movimiento.

Un arte tan grandioso no se logra sólo con el aprendizaje y la técnica. No. Es una creación auténtica, inflamada interiormente por el sentimiento humano, no teatral. Esto es lo que debemos anhelar.

"La mayor sabiduría es reconocer que no se sabe nada".

"Yo he llegado a este punto, y reconozco que (...) no sé nada, salvo que estos secretos (intuición, el subconsciente) sólo los conoce la gran artista, la naturaleza. Por

eso le canto mis alabanzas. Por eso he dedicado mis esfuerzos y mi trabajo a estudiar la naturaleza creadora, no para sustituirla, sino para encontrar los caminos oblicuos e indirectos que nos acerquen a ella, como lo que nosotros llamamos "señuelos".

"Ahora les diré lo principal. Todas las etapas del programa recorrido desde el comienzo de nuestras tareas escolares, todas las investigaciones sobre los diversos elementos realizadas durante este año, se cumplieron con el fin de establecer los tres momentos principales del proceso creador:

- 1) La actitud interior en la escena;
- 2) la línea continua de la acción;
- 3) el superobjetivo".

Materiales de enseñanza del "sistema".

En esta sección se concentran los materiales destinados a una recopilación de propuestas prácticas sobre el "sistema"

Están tomados de tres fragmentos del manuscrito dedicado a describir las clases de ejercicios (el llamado Manual o Adiestramiento y ejercicios).

Ejercicios y ensayos

En la segunda sección se publican apuntes de Stanislavski, que definen el carácter de los ensayos prácticos recomendados por él para la clase de "entrenamiento y ejercicios" (de los materiales preparatorios para el libro no realizado por Stanislavski: Manual práctico para el estudio del Sistema).

Ejercicio N° 1

La nota 2 de los recopiladores dice: Lo que Stanislavski tituló "Ejercicio N° 1" y "Ejer. N° 2", hubiera sido más correcto llamarlos parte primera y segunda de una misma propuesta. Su sentido pedagógico consiste en que la acción no puede cumplirse "por la acción en sí", debe cumplirse necesariamente "para algo".

1) Siéntese. 2) Pase por la puertas 3) Salude a todos. 4) Párese. 5) Camine. 6) Levántese y siéntese. 7) Mire por la ventana. 8) Acuéstese y levántese. 9) Permanezca acostado. 10) Acérquese a la puerta y ábrala. 11) Acérquese y ciérrela. 12) Acérquese a la puerta, vea si hay alguien, vuelva hacia atrás y siéntese. 13) Entre por la puerta, siéntese, quédese un momento sentado y salga por la puerta. 14) Acérquese a la mesa, tome un libro, tráigalo y siéntese. 15) Siéntese, levántese, acérquese a la mesa, deposite el libro y siéntese. etc., etc.

Conclusión: La acción por la acción misma.

Ejercicio N° 2

1.- Siéntese: a) para descansar; b) para esconderse, disimularse, para que no lo encuentren; c) para escuchar qué pasa en la habitación contigua; d) para ver qué ocurre en frente por la ventana o para observar cómo corren las nubes; e) para esperar su turno en la sala del médico; f) para vigilar a un enfermo o a un niño que duerme; g) para fumar un buen cigarro o cigarrillo; h) para leer un

libro, un periódico o limpiarse las uñas; i) para observar qué ocurre alrededor; j) para multiplicar 375 por 15, o para recordar una melodía olvidada, o para decir mentalmente o recordar una poesía, un papel.

- 2.- Pasar por la puerta: a) para visitar a parientes o amigos; b) para conocer y presentarse a un desconocido; c) para retirarse a solas; d) para ocultarse y evitar un encuentro violento; e) para sorprender y alegrar a un viajero inesperado; f) para asustar; g) para observar disimuladamente, lo que ocurre en la habitación; h) para encontrar a una mujer amada o a un amigo; i) para saber si hay alguien detrás de la puerta o no.
- 3.- Saludar a todos: a) para recibirlos cordialmente; b) para mostrar su superioridad; c) para ganarse la benevolencia o para adular; d) para mostrarse a todos, por el contrario y atraer la atención sobre sí; e) para mostrar su intimidad, o su proximidad o familiaridad; f) para hacer reír, alegrar, animar a los presentes con su aparición; g) para expresar su silenciosa condolencia; h) para pasar lo antes posible al asunto concreto.
- 4.- Estar de pie: a) para disimular y no llamar la atención; b) para esperar el turno; c) para hacerse ver; d) para no dejar pasar a nadie (de guardia); e) para ver mejor; f) para dejarse fotografiar; g) para observar; h) para ceder el asiento a otro; i) para no dejar que se sienta otro; j) para expresar protesta u ofensa.
- 5.- Caminar: a) para inventar o recordar algo; b) para acortar el tiempo; c) para hacer un poco de ejercicio en una estación, durante una parada del tren; d) para contar los pasos o controlar una distancia; 3) para vigilar (de guardia); f) para impedir que los vecinos y los inquilinos de abajo duerman tranquilos; g) para calmar la impaciencia, la furia, la inquietud, para tratar de tranquilizarse; h) para entrar en calor; i) para despabilarse y no dormirse.
- 6.- Levantarse y sentarse: a) para recibir a unos personajes respetables o una dama que entran; b) para llamar la atención; c) para dar el voto en una elección; d) para salir, y después de haber reflexionado, quedarse; e) para mostrar su agilidad y elegancia; f) para adular con un respeto exagerado; g) para dar con esto una señal convenida de antemano; h) para protestar; i) para recordar al huésped o al dueño de casa lo tardío de la hora, que es tiempo de retirarse.

Actitud ante el objeto.

Mi actitud ante el objeto cambia de acuerdo con las circunstancias en las que me coloco y coloco al objeto dado.

Una camisa blanca: 1) estoy enfermo, dejo la camisa a mano para cambiarme cuando transpiro; 2) una camisa que debo ponerme para ir a un baile o al teatro; 3) me la coloco antes del casamiento, para ir a la ceremonia; 4) cuelga en la pared; la tomo como un fantasma; 5) una camisa mágica; el que se la pone puede trasladarse a cualquier época; 6) la camisa con la que murió Cleopatra; 7) la camisa con la que luchó en el duelo Pushkin.

El espejo:

1) me miro: pienso en el maquillaje para el papel; 2) me arreglo para ir a alguna parte; reflexiono ante el espejo; 3) lo miro, en él debe reflejarse lo que me espera; 4) me

miro y comprendo que envejecí mucho, o que, por el contrario, estoy joven y en buen estado; 5) una valiosa antigüedad, quiero comprarla o venderla; 6) recibido en herencia, robado, desenterrado en Pompeya; 7) el espejo mágico de Blanco como la nieve, de Fausto; 8) un gran espejo que está en el recibidor, soy un camarero y arreglo la habitación; 9) un espejo muy antiguo, en el que están escritos con algún procedimiento químico, y en idioma chino, indicaciones sobre dónde están escondidos los grandes tesoros de los mandarines chinos; 10) el espejo es un televisor.

Un cuchillo:

1) de cocina, de comedor, de cirugía, de caza; 2) un puñal con el que fue muerto algún gran hombre del pasado; el puñal está en mi mesa y se ha convertido en un trinchante; lo compré en casa de un anticuario; lo recojo después de un asesinato; 3) un puñal con el que yo me disponía a matarme (harakiri) ahora, mañana, dentro de algunos días, en el caso de que ocurra alguna desgracia; le doy brillo, lo unto con veneno, lo afilo, me ejercito el lanzamiento.

Una carta:

soy un esposo, un amante, un espía, un truhán; la carta es de amor, un anónimo, habla de deudas, dinero, una rica herencia, delaciones, muertes, amenazas, etc.

Acciones y estados simples y breves.

(En la nota 2 los recopiladores dicen: Los ejercicios que se publican sobre la acciones más simples (que se van haciendo más complejas a medida que se justifican y se profundizan), son típicos de la práctica pedagógica de Stanislavski durante sus últimos años)

Yo espero:

¿Qué significa esperar a una esposa, un amigo, un niño? Tardan en llegar a casa: ¿les habrá ocurrido algo? En la ciudad, en la aldea (deben atravesar un bosque espeso), en el tren, en la carrera de automóviles, en un duelo, en una tormenta en el mar.

Busco un frac:

1) Es el único que tengo; soy pobre, aunque el frac es muy, viejo, para mí es algo precioso. Me dispongo a ponérmelo para ir a una función de gala. Compré con mis ahorros una entrada muy cara, pero en la función estará una chica de la que estoy enamorado. Quizás pueda entablar relación con ella en su palco. Pero el frac está lleno de manchas (explicar por qué o no recuerdo de dónde vienen las manchas). La camisa blanca está sucia, o no tengo ninguna. Hoy es un día feriado, todas las tiendas están cerradas, etc., etc. 2) Busco un frac, para ir a casarme; me falta un alfiler para la corbata o no tengo dinero para comprarme uno; 3) Busco el frac para venderlo. Me resulta imprescindible para presentarme en los conciertos, pero no tengo un centavo y ningún otro objeto para vender, y hay que comer; 4) Busco el frac y me visto, y estoy pensando cómo hurtar en casa del embajador (o del ministro de guerra) a la que me dirijo para un baile, documentos importantes para mi gobierno; o cómo enamorar a la hija, la esposa o la amante del hospitalario dueño de casa para conseguir a través de ellas, esos documentos".

Nuestra próxima CH. D. N° 62 - T.I., continuará con los párrafos y notas del Tomo III°.

Tema: *Aquí Stanislavski trata en el capítulo "Actitud ante el objeto" diversos ejercicios como los de "La acción a título personal", "¿Dónde?", "¿Por qué?" y lo referente a los ensayos.*

Hoy, tenemos la CH. D. N° 62 - TI, que prosigue y concluye la reproducción de los fragmentos seleccionados del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Por analogía con el ejemplo anterior, en diversas circunstancias:

Tomar café. Buscar un papel. Buscar algo en la habitación. Vestirse. Ordenar los papeles. Hacer la cama. Guardar la valija. Barrer. Acostarse en la cama. Me arreglo las uñas. Limpiar algún objeto. Coser, zurcir. Borrar una mancha de tinta. Dibujar, hacer un croquis, borrar. Cambiar de lugar los muebles. Limpiar la ropa, los zapatos. Recordar y anotar los gastos. Silbar y canturrear. Sacar punta al lápiz. Limpiar con bencina los guantes. Escribir una carta. Revisar la habitación que alquilo. Diluir alcohol o preparar un cóctel. Colocar un termómetro. Pintar las paredes o los muebles. Cepillar el piso. Encender una estufa o una chimenea. Encender un primus. Calentar el té o una comida. Colgar un cuadro o una cortina. Preparar la habitación para desinfección. Hacer ejercicios de plástica, vocalización, dicción, leer un libro. Preparar el papel. Regar unas flores. Tocar la guitarra. Jugar con un niño, un perro; un gato. Revolver en los cajones, hurtar. Adivinar con las cartas. Hacer un dibujo de la habitación, el teatro, la calle. Recortar la ilustración de una revista. Encontrar en la habitación o en el bolsillo objetos ajenos. Buscar una pulga, una chinche, una cucaracha, un ratón. Observar una mancha, etc.

Llegada a un hotel: una ciudad conocida o desconocida (definir claramente de qué clase); llegar por motivos de trabajo o para descansar, de noche o de día, etc.

Llegada a la propia casa en la ciudad o en la aldea, para trabajar o descansar, etc.

Llegada de visita: a la ciudad, a la aldea, al extranjero, etc. (En estos tres últimos ejercicios las acciones son las mismas: orientarse, según los distintos estados de ánimo).

Buscar en el bosque un tesoro.

Tomar una obra, un cuento, un relato, descomponerlos en las acciones más simples

La bella durmiente.

La joven princesa pide a un hada maligna que le enseñe a hilar. La han cansado sus juguetes y ha salido secretamente a pasear por su palacio. En una lejana y semioscura habitación se encontró con el hada. Al principio se asustó. El hada le empieza a hablar cariñosamente. Se ponen a conversar. La princesa se le acerca confiadamente y le pide que le enseñe a hilar. Se lo suplica. Recibe un pinchazo. Tiene sangre en el dedo, y el hada, desaparece. La princesa se asusta y huye desesperadamente, mientras grita y llora. Llega a su habitación y cae desvanecida.

Acción a título personal.

(La nota 7 dice: Los ejercicios se publican según el manuscrito que data de los años 30. Tienen el título de Entrenamiento y ejercicios o Manual, y habían sido destinados por Stanislavski para el manual práctico que había proyectado sobre el estudio del "sistema", anterior al Método de las Acciones Físicas, pero en el que está patente la preocupación del autor sobre las acciones físicas).

1. Traslade la silla, la mesa, diversos objetos de un sitio a otro.
 2. Encuentre el objeto que escondí disimuladamente
 3. Cuento la cantidad de muebles y la cantidad de objetos pequeños.
 4. Limpie el polvo de todas las mesas y los objetos, de modo que no quede la menor partícula.
 5. Disponga los muebles y objetos en perfecto orden, a la manera antigua, a la manera moderna, a su gusto, de modo que sea cómodo para el fin al que la habitación fue destinada.
 6. Vierta agua y sirva un vaso a una dama.
 7. Alcance una silla a una dama.
- etc.

Realice todos los ejercicios indicados exclusivamente para cumplir la tarea que se le plantea, por así decirlo, en su forma pura.

Usted cambió la silla de lugar, no admitió un sentido extraño, adicional, pero realizó la acción física para desembarazarse de mi fastidiosa insistencia. Fue una acción por la acción misma. No es una acción auténtica.

Coloque la silla en otro lugar para que ahí quede bien, o para dejar libre el espacio. Serán acciones para algún objetivo. Serán acciones físicas auténticas, aunque en verdad pequeñas, no atrayentes.

Por eso, para embellecerlas, rodeélas con invenciones de la imaginación, introduzca el sí y, detrás de ellas, las circunstancias dadas.

Realice todas estas acciones con los siguientes "síes" y circunstancias dadas que surgen lógicamente de ellos.

¿Cuándo?

1. Si la acción transcurriera de día (con sol, nublado); de noche (oscura, con luna); en el alba, de mañana (lo mismo de tarde, en el crepúsculo).
2. Si la acción transcurriera en invierno (un frío terrible, o no muy intenso); en primavera (fría, calurosa); en verano (claro, lluvioso); en otoño (claro, lluvioso).
3. Si la acción transcurriera en nuestro tiempo, en el siglo pasado, en la Edad Media, en la Antigüedad, en tiempos prehistóricos (NB. Omitir lo que es incomprensible o desconocido. Todo a título personal, como a uno mismo se le ocurre).

¿Dónde?

1. Si la acción transcurriera en un mar, en un lago, en un río (del norte, de las regiones polares, del sur, del trópico), en un barco, en la cubierta, en la bodega,

en la toldilla del capitán. En un barco pequeño o grande, de guerra, de pasajeros, de carga; en un submarino, en un velero, en balsas.

2. Si la acción transcurriera en el aire (en un avión de guerra, de pasajeros, en un globo).
3. Si la acción transcurriera en tierra, en Rusia, en Alemania, en Francia, etc., en la ciudad, en la aldea, en la casa, en diversas habitaciones, en una isla, en un cobertizo, en un sótano, en la casa propia, en casa de parientes, de amigos, de extraños, en un hotel, en el teatro (en el escenario, en la platea, en el camarín), en la cárcel, en la tienda, en el juzgado, en la fábrica, en el cuartel en un comedor común, en una exposición, en una galería de cuadros, en la calle, en una plaza, en una avenida, en el bosque, en el campo, en un jardín, en la montaña, en el valle, en una caverna, en una gruta, en un peñasco, en cumbres nevadas, en el andén, en un vagón, en la aduana, en el aeropuerto, etc.

¿Para qué?

Si tuviera necesidad de asustar, alegrarme, mover a compasión, seducir, impacientemente, perturbar, enfurecer, romper con alguien, entusiasmar, despertar simpatía, conseguir la amistad, la colaboración, el desdén, la reconciliación, provocar el éxtasis, interesar, prestar atención, entablar una conversación, acercarse a alguien, intrigar, enfriar, empujar, colocar en el lugar, merecer respeto, sugerir, influir, tranquilizar, distraer, hacer reír, alegrar, pedir una explicación, evitarla, disimular, representar, tratar de entender, etc.

¿Por qué (el pasado)?

Si debiera algo al pasado, tengo buenos recuerdos, esperé, perdí las esperanzas, me compadecí, creí, dejé de creer, perdoné, olvidé, guardé sensaciones desagradables, amé, guardé rencor, envidia, etc.

Cerrar la puerta, porque está soplando el viento.

Cerrar la puerta, puesto que ante ella está un individuo desagradable, con el cual no quiero encontrarme.

Cerrar la puerta para defenderse de los asaltantes.

Cerrar la puerta para quedarme a solas con ella.

Etc.

¿Cómo?

Como si yo fuera un sacerdote, un príncipe, un campesino, un enamorado, un mendigo, un magnate, un trabajador fabril, un intelectual, etc.

Supongamos que creí en cada una de las acciones. Todas juntas deben ser verosímiles.

Ese aspecto de la verdad se consigue mediante la ayuda del sí mágico y las circunstancias dadas, que animan y justifican hasta el fin la verosimilitud.

Formar con muchas acciones físicas la línea entera de la vida física del día; ahí se obtienen las escenas, y de las escenas los actos.

El conjunto de los alumnos se forma según el repertorio, considerando la futura compañía.

Los ejercicios y ensayos.

Se eligen de las piezas del futuro repertorio; el texto no se toca, se toma sólo la línea de la acción física, mediante la cual se va estableciendo gradualmente la línea de la acción central.

El superobjetivo de cada pieza debe ser fijado por el profesor secretamente, no debe hacerlo de modo público al comienzo de los ensayos, mientras los alumnos no estén preparados para captarlo y sentirlo como propio.

Nota 17:

Para evitar en el trabajo sobre el papel el aprendizaje mecánico del texto del autor Stanislavski proponía, como procedimiento pedagógico, empezar el trabajo sobre la obra no por el estudio de texto del papel, sino por los episodios y acciones de la pieza. Después de asimilar las acciones, el actor se dirige a las ideas del autor, transmitiéndolas en los primeros momentos con sus propias palabras. Después de este trabajo preparatorio sobre el papel, el actor, a juicio de Stanislavski siente y comprende mejor el texto del autor, puesto que las palabras se le vuelven imprescindibles para perfeccionar la acción ya comprendida y asimilada.

Se exigía del alumno un firme conocimiento de la "línea" del papel elegido (lógica de las acciones realizadas) y la capacidad para marchar por el "esquema" del papel, guiándose hacia el cumplimiento de las acciones.

"Sentimos temor por algo que a menudo se observa en los establecimientos de enseñanza teatral: la pedagogía árida, que enfría los impulsos juveniles, los desencantos por las esperanzas no justificadas; nos asustan la rutina y el hastío que suplantam la fiesta y la alegría que debe ofrecer incluso el trabajo más pesado en el arte".

Para ejercer el Método de las Acciones Físicas "nosotros recomendamos a los alumnos que se pregunten a sí mismos: ¿qué haría yo si me encontrara aquí, hoy, ahora en la situación del personaje representado?"

"El camino más fácil y accesible parte de las acciones físicas, lógicas y coherentes. En forma imperceptible arrastra al trabajo a las acciones psicológicas y a los otros "elementos". Así se crea la verdad de la acción y la vivencia. La sensación de esta verdad crea naturalmente la fe en lo auténtico de la acción y el sentimiento. Todos juntos forman el estado anímico que nosotros llamamos "yo soy". En cuanto éste se afirma, se incorpora al trabajo la misma naturaleza orgánica y su subconsciente. Entonces el artista declara con entusiasmo que hacia él llegó la misma inspiración.

"Salvo casos excepcionales, todo en la vida y, por consiguiente también en el escenario, busca ser lógico y coherente.

Esa búsqueda de la coherencia y la lógica en escena se la consigue con las acciones físicas. ¿Por qué precisamente con ellas y no con los elementos psicológicos o de otra índole?

"Porque la acción física se capta más fácilmente que la psicológica, es más accesible que la inasible sensación interior; porque la acción física se fija más cómodamente, es material visible; porque la acción física tiene relación con todos los otros elementos. En efecto, no hay acción física sin deseo, aspiración y objetivo, sin su justificación interior por el sentimiento, nada hay que invente la imaginación donde no haya tal o cual acción mental; no debe haber en la creación acciones físicas sin fe en su

autenticidad y, por consiguiente, sin que se sienta la verdad en ellas.

"Todo ello comprueba la estrecha relación que existe entre la acción física y los elementos internos de la disposición de ánimo.

"En el campo de las acciones físicas estamos más "en nuestra casa" que en la esfera del inasible sentimiento. Ahí nos orientamos mejor, nos sentimos más ingeniosos y seguros que en el dominio de los elementos internos, que se captan y fijan con dificultad.

"Empezando por la acción física perfectamente accesible para nosotros, nos aproximamos espontáneamente a la labor creadora de la naturaleza orgánica con su subconsciente. Tal hecho se logra mediante la coherencia y la lógica de las acciones físicas.

"No es deseable que el actor, en vez de actuar, se ponga a filosofar. Un exceso de raciocinio es muy inconveniente para la creación: en tales casos empiezan a hablar, hablar...

"A pesar de la aversión a todo lo mecánico en la creación, hay que admitirlo en ciertos casos, porque alivia el caso de la atención y la libera para momentos más importantes del proceso creador.

"A través de la costumbre se elabora en nosotros una segunda naturaleza, y con esto se logra el alivio de la atención, la cual se libera para un propósito más importante en el proceso creador.

"Si en la vida corriente el proceso de la comunicación tiene una importancia primordial, en la escena es aún más importante y necesario puesto que si los actores dejan de comunicarse entre sí. El espectador no sabrá lo que ocurre en sus almas y no tendrá qué hacer en el teatro..."

Nuestra próxima CH. D. N° 63 - T.I., inicia la reproducción de fragmentos del Tomo IV°.

Tema: Ahora ingresamos con las transcripciones del tomo IV, de las O. Completas de Stanislavski, donde se sigue el proceso de elaboración del Método de las Acciones Físicas que culmina con la puesta en escena de "Almas muertas", narrada por V. O. Toporkov.

Nuestra CH. D. de hoy N° 63 - T.I., inicia la reproducción de los párrafos y notas escogidas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977.

Nos acercamos ahora, con los fragmentos y apuntes que transcribiremos del Tomo IV° de las O. C. de Stanislavski, a los aspectos más importantes de nuestro material de "Trabajo Interior", que como se verá fue motivo de Stanislavski para preparar su libro "El trabajo del actor sobre el papel", que no llegó en Rusia a publicarse en su vida, y sí ahora, en este tomo, se publican por primera vez todos los trabajos suyos que preparó para el efecto, sin llegar a concluirlos.

Es que C. S. Stanislavski, elaboraba, reelaboraba sus materiales, con los resultados de su indoblegable práctica teatral acuñada por sus intuiciones y por sus impulsos renovadores.

De ahí, como podemos ver, resultó el hecho de que, lo que potencialmente contenía sus trabajos y sus investigaciones, el valor creativo de las acciones físicas, fue evolucionando hasta condensarse en lo que se denomina el Método de las Acciones físicas, que representó, como comprobaremos él mismo lo dice, una contradicción: "antes dije que hay que ir por la línea interior; ahora por la exterior", constituyendo este cambio evolutivo una reforma profunda en el anterior llamado "sistema Stanislavski", tan difundido mundialmente, y que es contrastado por el, sobretodo entre nosotros, tan poco conocido, y menos difundido, Método de las Acciones Físicas, cuya incidencia principal resulta sobre el "trabajo interior", del actor o, como lo llama Stanislavski: "el Trabajo del actor sobre el papel", entendido éste como el personaje.

Así, la gran, excepcional capacidad pionera, creativa y realizativa no sólo para el teatro ruso sino universal, de C. S. Stanislavski, es coronada por esa lección magistral de cómo un maestro del teatro cuyo Sistema fue tan difundido y aplicado, puede, llegado el momento, reconocer los errores del mismo y corregirlo, por las muchas contradicciones que ello implicó. Lo importante no es cometer o ser un error sino tener la voluntad y la capacidad de corregirse. Lección ética de Stanislavski, que no debe extrañarse, desde que él mismo se preocupó siempre que su estética fuera acompañada y generadora de una ética.

Los afanes superadores y correctivos de Stanislavski para su "sistema", comienzan objetivamente con el trabajo en la "escuela donde él figura como Tórtsov" para la preparación, de la comedia de S. Griboiédov "La desgracia de tener ingenio", período 1916 -1920. Luego, la otra etapa en ese proceso será lo relativo a la puesta en escena de "Otelo", y la culminación es lo relacionado a la puesta de "El inspector" cuando ya, lo final de Stanislavski, acotado por su trabajo en "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov, ha conformado el M.A.F., sin que llegara, como deseaba, a escribir

específicamente sobre el punto con ese nombre, para el tomo preparado y largamente retrasado de "El trabajo del actor sobre el papel".

De los escritos relacionados a la primera obra citada (luego proseguiremos con las otras dos), y finalmente con el trabajo de V. O. TOPORKOV, lo que mostrará el proceso evolutivo de Stanislavski hasta definirse en "El trabajo del actor sobre el papel", por el primer lugar para las acciones físicas. Ahora, extractamos y transcribimos:

"Los objetivos de la creación". Una de las principales condiciones para la creación reside en la circunstancia de que los objetivos resultan atractivos para la sensibilidad, el intelecto y la voluntad, que sean capaces de atraer a la naturaleza orgánica, puesto que sólo ella pone fuerza creadora.

"El único atractivo de nuestra voluntad creadora es un objetivo interesante, un objetivo creador. Ese objetivo debe servir de medio para estimular el entusiasmo creador.

"El objetivo debe ser como un imán, poseer fuerza atractiva, magnetismo. Debe atraer y con ello suscitar el afán y la acción. El objetivo es el estímulo de la creación y su móvil. El objetivo es el cebo, el anzuelo para la atracción, pesca de nuestro sentimientos. El objetivo provoca el estallido de los deseos que con naturalidad y lógica estallan en la acción física. El objetivo es el corazón que hace latir el pulso del organismo vivo del personaje.

"Los objetivos pueden surgir, o bien conscientemente promovidos por la razón, o bien inconscientemente, o sea motu proprio: los sugieren la emoción y la voluntad creadora del artista. Objetivos pueden ser: racionales, emocionales y volitivos.

"El objetivo racional carente del calor de la emoción (sentimiento) y la voluntad, no llega al corazón del actor, no se proyecta al espectador y por lo tanto no es capaz de engendrar "la vida del espíritu humano, "la sinceridad de las emociones", ni sentimientos que parezcan verdaderos".

"En lo que toca al objetivo de orden volitivo, está tan íntimamente ligado al sentimiento, que resulta difícil hablar de él de manera independiente.

"El auténtico objetivo creador es aquel que absorbe de rondón el sentimiento del actor de modo emocional, inconsciente, conduciéndolo por vía de la intuición al verdadero objetivo de la obra.

"El objetivo emocional inconsciente, es vigoroso por su natural espontaneidad; atrae la voluntad creadora y suscita la pujanza incontenible de ésta. Mientras tanto a la razón sólo le resta comprobar o apreciar los resultados obtenidos.

"Los objetivos inconscientes los engendra la emoción (el sentimiento) y la voluntad del propio artista. Son creados intuitiva e inconscientemente, y más adelante los juzga y fija la conciencia.

"Además de los objetivos conscientes o inconscientes —de una acción— existen también objetivos mecánicos, deseos, anhelos e impulsos para la acción. En algunos momentos, este proceso, que va desde la gestación del objetivo, desde el momento del afán por realizarlo, hasta el momento de la realización, se desenvuelve en el plano de

lo consciente, de lo emocional y de lo volitivo. Con el tiempo, y a fuerza de repetirlo, todo este proceso queda fijado de una vez y para siempre, y se convierte en hábito mecánico. Estos hábitos de origen físico-motor, nos parecen tan simples y naturales, que terminamos por no advertirlos y no pensamos siquiera en ellos. Se efectúan espontáneamente.

"¿Acaso nos detenemos a pensar en lo que hacen nuestro miembros al caminar, cuando abrimos una puerta o cuando comemos? Sin embargo alguna vez, en la infancia, con gran esfuerzo y atención muy concentrada, aprendíamos a dar los primeros pasos, a actuar con los brazos y las piernas, el cuerpo, la lengua, etc.

"Lo mismo ocurre en el orden de los hechos psíquicos elementales, en las tendencias, en las acciones, los objetivos, etc. ¿Pensamos alguna vez en la influencia de nuestras acciones sobre nuestros allegados con quienes se han establecido relaciones habituales debido a la convivencia? Sin embargo, en el primer contacto, en los primeros encuentros con nuestra gente, hubo que observar con mucha atención las relaciones que con el tiempo se han vuelto mecánicas, inconscientes.

"Cuando estos hábitos mecánicos se convierten en costumbre motriz, se reproducen con increíble facilidad e inconscientemente. Uno se asombra, de la memoria mecanizada de los músculos del cuerpo, que relaciona las complejas combinaciones de los distintos movimientos del cuerpo, –en el teatro como en la danza–.

"Todos estos hábitos se componen de una serie de momentos complejos. Abarca, tanto el objetivo al que tiende a acostumbrarse el actor, las tendencias y los impulsos a la acción como la acción, interior y exterior.

"Saber hallar y crear objetivos que provoquen la acción recíproca del actor, saber abordar tales objetivos, constituye una de las mayores preocupaciones de la técnica interior.

"Lo dicho es suficiente para esclarecer las formas de encarar objetivos creadores en procura de hallar objetivos mayores, más activos. En todos estos casos, para fijar el objetivo activo hay que buscarle una definición. En general, y hasta ahora, los objetivos se definen como un sustantivo : por ejemplo, si le pregunta a un actor cómo define el objetivo que surge ante él, contestará: indignación o convicción, conformidad, alegría, tristeza, etc.

"El sustantivo evoca una representación mental, visual, auditiva o de cualquier otro género con referencia a determinado sentimiento o acción, pero no el sentimiento o la acción en sí; semejante representación mental no contiene elementos de acción, ni de actividad alguna. Es pasiva; el actor podrá representar exteriormente sus visiones mentales o visuales, imitándolas o fingiendo sentir las.

"Uno de los medios prácticos de evitarlo es determinar la acción central con la ayuda de un verbo. Este último no sólo engendra la visión de la acción sino que hasta cierto punto suscita la acción misma. Haced la prueba de sustituir el sustantivo por el verbo correspondiente y observaréis en vuestro interior cierta modificación. La visión sensitiva se tornará más activa; surgirá en el alma un impulso hacia la acción, que apuntará hacia un objetivo, y una alusión sobre algún anhelo, es decir, impulsos, indicios de actividad (acción).

"Al determinar el objetivo activo, lo mejor es dirigir la voluntad con la ayuda del término quiero. Esta palabra confiere una justa dirección a la voluntad creadora, canaliza el afán, de modo que al determinar un objetivo se recomienda formular la pregunta: ¿Qué quiero realizar en las circunstancias dadas? A ello sigue la respuesta: Quiero correr, llamar, etc. Todos estos son deseos exteriores de carácter físico; son objetivos. Pero también puede haber deseos y objetivos interiores, mentales: Quiero despejar una desinteligencia, aclarar una duda; quiero tranquilizar, animar, enfadar, etc.

Objetivos físicos y psicológicos elementales

"Los objetivos conscientes, inconscientes, activos, volitivos, emocionales, racionales, mecánicos, motores, etc., se realizan tanto exterior como interiormente, es decir tanto con el cuerpo como con el alma. Por ello, todos estos objetivos pueden ser tanto físicos como psicológicos.

"Los objetivos físicos y psicológicos elementales son de rigor, en mayor o menor medida, para todo individuo al que se ubique en determinadas circunstancias. Son de rigor también para el intérprete en el momento de su creación, así como para el personaje en cuya creación éste se empeña. De lo contrario, se traicionará el sentido de la verdad, tanto del cuerpo como del alma. Un estado así nada tiene en común con la "vida del espíritu humano", [es sólo más tarde en la evolución de su proceso, como lo veremos, que Stanislavski nos hablará de "la vida del cuerpo humano"] con "la sinceridad de las emociones", aún con "los sentimientos que parecen verdaderos".

"Por el contrario, la cuidadosa observación de todos los objetivos habituales, físicos y psicológicos elementales, de los deseos, los anhelos, las acciones exteriores e interiores, en virtud de la inercia, de la habitual consecuencia, contribuyen a despertar los sentimientos reales y a engendrar las vivencias.

"A un hombre que se ha ahogado —acaso ya detenido el corazón y la respiración interrumpida— lo obligan mecánicamente a aspirar y espirar el aire, y con ello, lenta y paulatinamente a funcionar los órganos afectados: el corazón empieza a contraerse, la sangre circula y por fin, debido a la inercia vital, revive también el espíritu.

"La misma costumbre orgánica de nuestra naturaleza, la misma habitual consecuencia lógica de los objetivos y las acciones se utiliza en nuestro arte durante la gestación del proceso de creación del papel y su respectiva vivencia —en esa etapa—. La habitual consecuencia de los objetivos físicos y espirituales y de las acciones inherentes a nuestra naturaleza humana, evoca por inercia la vida misma, es decir la vida del papel.

"Los objetivos físicos y psicológicos elementales que son necesarios para todos los individuos, también lo son para el organismo vivo del personaje. Esta necesidad común de los mismos objetivos físicos y psicológicos que sienten el hombre-artista y el hombre-personaje constituye el primer acercamiento orgánico del intérprete con el papel que representa.

"Pero no es todo. Los objetivos no sólo deben ser patrimonio de su creador, sino que también deben ser análogos a los objetivos del personaje. Para hallar y comprender deseos análogos a los del papel, debe el actor colocarse en el lugar del

personaje, a fin de conocer a través de la experiencia personal la vida de éste, si no en la realidad, por lo menos en la imaginación artística, que suele ser más vigorosa e interesante que la realidad misma.

"Con ese objeto es necesario forjarse en la imaginación las circunstancias interiores y exteriores de cada personaje, de acuerdo con la expresión de Pushkin, hay que crear mentalmente "las circunstancias dadas" en la vida del espíritu, en la obra y el papel. Sintiendo en el centro de las circunstancias de la ficción, viviendo entre ellas, el actor aprende a través de su propia emoción y a través, también, de la experiencia propia, en su relación con las circunstancias de la vida imaginada, los objetivos vitales y las tendencias del personaje, sus sentimientos, o, según la feliz expresión de Pushkin, "la verdad de las pasiones" de que se compone la vida del espíritu humano.

"Por la vía de tales hábitos, que acompañan a la propia naturaleza y son un importante colaborador de ésta, el actor se confunde con las pasiones y la vida de ficción: dentro de sí mismo se engendran sentimientos —"que parecen verdaderos" — análogos a los del personaje. Entonces comienza el actor a hacer vivir su papel".

"Al seleccionar los objetivos de la creación, el actor se encuentra en primer término con los objetivos físicos y psicológicos elementales. Y tanto unos como otros deben hallarse vinculados por cierto consecuente nexo interior y de sucesión lógica del sentimiento.

Nuestra próxima CH. D. N° 64 - T.I., continúa con el Tomo IV°.

Tema: Aquí se sigue hablando de "Objetivos físicos y psicológicos elementales", para lograr los cuales, dice el Maestro hay que considerar que "la creación es ante todo la concentración completa de la naturaleza física y espiritual".

Nuestra CH. D. de hoy N° 64 - T.I., prosigue con la reproducción de los fragmentos y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski:

"Es necesario ser lógico y consecuente cuando se seleccionan y realizan en la escena los objetivos físicos y psicológicos. No es posible saltar desde el primer piso hasta el décimo.

(...) Para ello se necesita una serie de objetivos físicos y psicológicos bien ensamblados (...), que hay que realizarlos para comunicar y persuadir al otro personaje de las propias ideas y sentimientos.

"Esta consecuencia lógica, habitual de nuestra naturaleza, recuerda la vida real y va creando la inercia de las acciones físicas y psicológicas, habitual en nuestra naturaleza, que evoca en verdad, solo una vida exterior, pero auténtica: la vivencia en el escenario.

"Lo malo, y por lo tanto no conviene incurrir en ello", es el hecho de que el actor procura adaptarse a la vida espiritual del papel sólo en los momentos en que pronuncia las palabras de éste; no bien calla, cediendo la palabra al interlocutor, en la mayoría de los casos el hilo espiritual se corta, puesto que el actor comienza a vivir su propia existencia, a la espera de su turno para renovar la vida interrumpida del papel.

Es interesante hacer aquí la mención, —transcribiendo extractos de lo que Stanislavski sostenía en ese período de 1916 - 1920, con el pretexto de la obra, "La desgracia de tener ingenio", de su artículo "La creación de la partitura espiritual del papel", por la diferencia que como se verá más adelante, establece con la línea ininterrumpida de las acciones físicas, "cuando ya él se decide por éstas en el trabajo del actor sobre el papel".

"Heme aquí todavía tal como soy; todavía carezco de los sentimientos y las vivencias de Chatski (el personaje). Directamente desde el extranjero me aproximó en un pesado carruaje al portón de aquella casa, que es como si fuera mía. El carruaje se detiene: el cochero llama al guardián. ¿Qué deseo en ese momento?.

A) Deseo aproximar el momento del encuentro con Sofía, con la que he estado soñando durante tanto tiempo.

"Pero me siento incapaz de hacerlo. Por eso permanezco sentado dentro del coche, esperando que abran el portón; en mi impaciencia tiro sin ningún objeto del cordón de la cortinilla a la que he mirado hasta el cansancio durante todo el viaje.

Ya se ha acercado el guardián; me reconoce y comienza a agitarse. Suena el

pestillo, se abre el portón y el carruaje está listo para entrar, pero el viejo guardián nos detiene, se acerca a la ventanilla y me saluda con lágrimas de alegría..."

Y así sucesivamente van siendo señalados y explicados "la larga serie de los grandes objetivos que forman toda una escena de la vida del papel, que podría ser designada como el primer encuentro de Chatski con Sofía.

"La serie de otros grandes objetivos y fragmentos E+F+G+H crean otra escena: la cita malograda".

Otra "serie de otros grandes objetivos, siguientes letras: I+J+K+L y luego M+N+O+P, etc., formarán la tercera y cuarta escena".

Dice Tórtsov: "Convengamos en llamar a toda esta larga nómina de pequeños y grandes objetivos, de fragmentos, escena y actos, la partitura espiritual del papel. Por ahora, ésta se compone de objetivos físicos y psicológicos elementales, que van fijando las vivencias del intérprete.

El superconsciente

Para que nos ubiquemos lo más claramente posible ante el tratamiento que de este tema, hace Stanislavski, a través de los distintos estadios de su evolución, veamos primero lo que KRISTI Y PROKOFIEV, que seleccionaron el material de este tomo de las Obras Completas, dicen al respecto en las Notas 6 y 71:

6. "Contrariamente a las distintas teorías racionales existentes en el arte escénico, Stanislavski otorgaba gran importancia a la esfera de la creación inconsciente. Consideraba como inconscientes o subconscientes aquellos momentos de la actividad creadora del artista que se relacionan con el surgimiento espontáneo de las emociones en la escena y su exteriorización física.

"Desde el punto de vista de Stanislavski las acciones en la escena que constituyen la base del arte escénico del actor son siempre motivadas y dirigidas, y por lo tanto son siempre conscientes. No obstante, el carácter consciente de la acción escénica no excluye la posibilidad de que algunas acciones transcurran de manera subconsciente y espontánea, actitudes que contribuyen a la realización de la acción principal. El bailarín o el acróbata que efectúan un paso de baile o una pirueta no piensan en el momento de la ejecución, y sobre todo en los movimientos que realizan sus pies, sus manos, todo su cuerpo. Los efectúan de manera inconsciente y automática. "Si el acróbata se pusiese a pensar en ese momento, seguramente se produciría un accidente – dice Stanislavski—. Todas nuestras acciones y nuestros movimientos destinados a expresar nuestro sentir se realizan, como regla, inconscientemente, por ejemplo, la mímica, los gestos, la entonación, etc. Son espontáneos siempre y cuando el actor sea sincero en la interpretación..."

"El excesivo control de la ejecución de los pequeños objetivos y movimientos y la reproducción del sentimiento conducen, según nuestro autor, a un extremado razonamiento en la creación, lo que determina un debilitamiento en la comunicación viva con el compañero y altera la acción orgánica y la emoción, colocando al actor en el camino de una representación exterior de la imagen.

"Porque un número considerable de los elementos creadores se realizan

inconscientemente, la conciencia cobra posibilidades de concentrarse en los momentos fundamentales y decisivos de la creación, en los motivos y las finalidades de la acción, en su contenido, en aquello que Stanislavski denominaba "el qué" a diferencia de "el cómo", su forma de realizar la acción.

Stanislavski escribía: "Los principales hitos de la pieza, las acciones principales deben ser conscientes y han de afirmarse y permanecer incommovibles... Son las que indican la orientación correcta para crear. Pero el modo cómo se realizan las tareas establecidas y lo que transcurre en los espacios entre los hitos fundamentales, o sea, cómo se justifican las circunstancias dadas, la índole de los deseos y aspiraciones, la forma de comunicación, etc., puede variar en cada ocasión y ser sugerido por el inconsciente". En su lucha contra el arte frío y razonador, Stanislavski subraya al mismo tiempo con toda justeza la importancia de lo "subconsciente" en la creación del actor.

"Stanislavski consideraba que "la creación es ante todo la concentración completa de toda la naturaleza física y espiritual. Abarca no sólo la vista y el oído, sino también todos los demás sentidos del hombre. Se apodera igualmente del cuerpo, el intelecto, la voluntad, el sentimiento, la memoria y la imaginación".

"Al hablar de la importancia extraordinaria del sentimiento, la inteligencia y la voluntad en el proceso de la creación, Stanislavski destaca el estrecho vínculo y la acción mutua que existen entre los miembros de ese triunvirato (sentimiento, inteligencia y voluntad). Escribe: "No se puede hablar de uno de los motores de nuestra vida espiritual (psíquica), sin tener en cuenta los otros dos. Son unidades con tres caras, son inseparables".

Y en la nota 71, pág. 143 del tomo IV^o, Stanislavski dice:

"Las clases de los secretos de la superconciencia creadora están dadas por la misma naturaleza orgánica del hombre artista. Sólo ella conoce los secretos de la inspiración y los recónditos caminos que conducen hacia ella. Sólo la naturaleza es capaz de crear el milagro sin el cual no se pueden animar las letras muertas del texto del papel.

En una palabra, la naturaleza es el único creador que puede forjar lo vivo, lo orgánico".

A fines de la década de 1920 Stanislavski renunció al término "superconciencia" y lo reemplazó por el de "subconciencia" —como lo hemos visto en la nota 6—, que expresa más claramente sus ideas sobre la naturaleza de la creación del actor y corresponde a la terminología científica moderna.

Ahora sí, entramos a transcribir los extractos del artículo de Stanislavski. "El superconsciente":

"Después de haber agotado todos los caminos y las formas conscientes de la creación, el artista se acerca al límite más alto del cual la conciencia no es capaz de seguir. Más allá de esta última comienza la esfera de lo inconsciente, de la intuición, que no es accesible a la razón, sino al sentimiento; no a la reflexión, sino a la vivencia creadora; no a la técnica del actor, por más refinada que sea, sino directamente a la naturaleza, esa hechicera.

"La gente se ha habituado a asignar demasiada importancia a lo que sucede conscientemente en el escenario, a todo aquello que es accesible a la vista y al oído. Sin embargo, sólo una décima parte de la vida transcurre en el plano de la conciencia. Las otras nueve décimas partes, que son las más elevadas, bellas y trascendentes, transcurren en nuestro subconsciente. El profesor ETS –(profesor norteamericano de psicología experimental)– dice que por lo menos el 90 por ciento de nuestra vida intelectual es subconsciente, y Henry MODSLI –(psicólogo y psiquiatra inglés)–, afirma que "lo conciente no cumple ni la décima parte de las funciones que se le atribuyen.

"La esencia del arte y la fuente principal de la creación se hallan ocultas en las profundidades del alma humana; allí, en el centro mismo de nuestra vida espiritual; allí, en la inaccesible esfera de lo subconsciente, reside el manantial de la vida "viva", el centro principal de nuestra naturaleza, nuestro mas íntimo "yo", la inspiración misma. Allí se encuentra oculto el principal material espiritual".

"El único acceso a lo subconsciente, a lo irreal, es a través de lo real, es decir a través de la naturaleza orgánica y su normal y no violada vida creadora.

"Lo subconsciente comienza allí donde termina lo real. Es necesario que el artista, antes de pensar en lo subconsciente y en la inspiración, se preocupe de una vez por todas en adoptar un correcto estado de ánimo en el escenario. Es preciso que asimile todos los métodos técnicos, hasta el punto de que éstos se conviertan en su segunda naturaleza. Más aún, es necesario que las mismas circunstancias dadas en el papel se hagan suyas propias. Sólo entonces la inspiración, tan huidiza, decidirá abrir sus misteriosas puertas, saldrá libremente y tomará la iniciativa de la creación.

"Pero no bien perciba la menor represión, violación o falsedad, bastará para que el subconsciente se aparte y encierre bajo siete llaves.

"El consejo práctico que enseñan los yoguis respecto de la esfera subconsciente consiste en esto: Toma algún manojito de ideas y échalas en el saco del subconsciente. "No tengo tiempo de ocuparme de ello, por lo tanto ocúpate tú" (es decir, el subconsciente). Luego vete a dormir y cuando despiertes, pregúntale:

- "¿Está listo?"
- Todavía no.

Toma nuevamente algún otro manojito de ideas, échala dentro del saco de lo subconsciente y ve a pasear... Al regresar, pregúntale: "¿Está listo?". -No, etc., etc.

Al final el subconsciente responderá: "ya está listo" – y devolverá lo que le fue encomendado.

"Muchas veces, también nosotros, al acostarnos o salir de paseo, procuramos recordar en vano alguna melodía, algún pensamiento, algún nombre o cierta dirección, y nos decimos: "La mañana es más sabia que la noche". Y efectivamente, a la mañana, al despertar, nos causa asombro el tener esa melodía, o ese pensamiento o ese nombre.

"La labor de lo subconsciente no se interrumpe ni durante la noche, en que descansa el cuerpo y toda nuestra naturaleza, ni durante el día, en medio de la

agitación y el bullicio de la vida cotidiana, cuando la mente y los sentidos están absorbidos por otras cosas. Pero nosotros no lo advertimos y nada sabemos sobre esa labor, puesto que se halla fuera de nuestra conciencia.

"Esos manojos de ideas consisten en conocimientos, experiencias, recuerdos que guarda nuestra memoria intelectual, afectiva, visual, auditiva, muscular, etc. Por esta razón el artista debe reponer constantemente las reservas de sus diversas manifestaciones. Cuando se le encargue un trabajo al subconsciente, no se le debe apresurar; hay que saber ser paciente; de lo contrario –según los yoguis– ocurrirá lo mismo que sucede con una criatura ingenua que, habiendo enterrado un grano, lo desentierra cada media hora para observar si ya ha echado raíces.

"Lamentablemente, los artistas no pueden hacer alarde de mucha paciencia. El artista no bien recibe el papel, ya comienza a ensayarlo y se desespera cuando se percata de que no lo logra hacer. Olvidan que Tomaso SALVINI dedicó diez años a la preparación de su papel de Otelo; que la DUSE trabajó durante toda su vida en la docena de papeles que conservó en su repertorio. O el caso del consagrado actor ruso SCHEPKIN que según Aksákov: "En sus cincuenta años de actividad teatral, no sólo no omitió un solo ensayo, sino que incluso nunca llegó tarde. Jamás interpretó un papel, aunque fuera por centésima vez, sin haberlo leído la noche anterior al acostarse a dormir, aunque hubiera regresado muy tarde a su casa, y sin ensayarlo como corresponde en la prueba matinal, el día de la representación".

"La creación de lo subconsciente es tan increíblemente sutil y las sensaciones evocadas por éste son tan imperceptibles, que por lo general no se las puede definir verbalmente del modo en que se formulan de ordinario los objetivos determinados de la creación, los deseos, las tendencias y las acciones interiores.

"Todo esto Stanislavski lo involucra en el período por el llamado de la vivencia que sigue al primero del reconocimiento, y que ahora prosigue con el período de la encarnación.

"División que como se verá, fue superada".

La próxima CH. D. N° 65 - T.I., continúa con el Tomo IV°.

Tema: *Y en esta Charla Debate, siempre con transcripción de fragmentos del tomo IV, Stanislavski dice algo decisivo, en su nuevo segundo período: "La memoria muscular del hombre, sobre todo la del actor, es muy desarrollada. En cambio nuestra memoria afectiva, es decir, la memoria de nuestros sentimientos, la de las sensaciones y emociones es muy poco estable".*

Nuestra CH. D. de hoy, N° 65 - T.I., prosigue con la reproducción de fragmentos y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Ahora, cuando ya se han formado los deseos, los objetivos y las tendencias, se podrá llegar a realizarlos. Para ello es necesario actuar, no sólo interior y espiritualmente, sino también exterior y físicamente, es decir actuar, hablar para transmitir con actitudes y con palabras los sentimientos e ideas, o simplemente ejecutar los movimientos puramente físicos, exteriores: entrar, saludar, comer, beber, escribir y todo lo relacionado con alguna finalidad del cuerpo.

"Los ojos son el órgano más sensible del cuerpo. Son los primeros en responder a los fenómenos de nuestra vida exterior o interior. El "lenguaje" de los ojos es el más elocuente, el más sutil y directo, pero al mismo tiempo es el menos secreto. Por otra parte, el "lenguaje" de los ojos es cómodo: con él se puede decir mucho más y con más expresión que con las palabras. Y no se le puede recriminar nada, puesto que el "lenguaje" de los ojos sólo transmite el estado anímico, la índole del sentimiento, pero no las ideas y palabras concretas, con las que se puede chocar fácilmente.

"En el primer período de la encarnación, los sentimientos vívidos se deben expresar con la ayuda de los ojos, la cara y la mímica.

"En cuanto a las palabras, entre las propias y las ajenas la distancia es enorme. Las palabras de uno mismo sirven para expresar el propio sentimiento mientras que las ajenas (las del texto del papel), hasta tanto se conviertan en propias, no son otra cosa que signos de futuras vivencias no animadas aún. Las palabras propias son necesarias en el período inicial de la encarnación, porque ayudan a extraer la emoción que ya late sin haberse plasmado todavía.

"Lo que no alcanzan a decir los ojos lo terminarán de explicar los gestos, la voz, las palabras, la entonación y el diálogo. La acción física cumple efectivamente la tendencia de la voluntad.

"De ahí que la principal preocupación del artista consista en proteger el delicadísimo aparato visual y el rostro, sustrayéndolos a toda represión consciente o inconsciente para evitar con ello la descoordinación muscular.

"El cuerpo debe preservarse de las tensiones musculares, que matan la sutileza y la expresividad de la lengua y la plástica de los movimientos, y a fin de que el cuerpo y su mímica conserve una vinculación directa con el sentimiento y llegue a ser fiel expresión de éste.

"Tras la actuación de los ojos y la mirada, todo el cuerpo percibe la profunda esencia interior de las vivencias y de los objetivos interiores que éstas engendran, nace entonces por si sola, instintiva y naturalmente, la necesidad de realizar los deseos y los anhelos de la voluntad a través de la acción física.

"Es necesario no inhibir, sino atraer al cuerpo con el afán de preparar una bella forma para manifestar la emoción.

"Una vez que los medios más sensibles para expresar la vida del espíritu —los ojos, el rostro y la mímica— se hayan agotado, se podrá acudir a la ayuda de la voz, del sonido de las palabras, de la entonación, etc. Tampoco aquí se deben ejercer presiones.

"Toda palabra posee su alma que se revela en aquella vocal que hace vibrar la voz de manera más nítida, cuando llega el caso.

"Mucho de lo que se dice con las palabras se puede expresar con la ayuda de los ojos, de la mímica y de las pausas psicológicas.

"El cuerpo, todo lo físico del artista debe permanecer en relación constante e indisoluble con el espíritu y la voluntad creadora.

"La memoria muscular del hombre, sobre todo la del actor, es muy desarrollada. En cambio, nuestra memoria afectiva, es decir, la memoria de nuestros sentimientos, la de las sensaciones y emociones es muy poco estable.

"El sentimiento es una finísima hebra de telaraña; los músculos son los cordeles. La telaraña no puede competir con la cuerda.

"Es desastroso que ocurra una dislocación entre el cuerpo y el alma, entre la acción exterior y la interior y que los movimientos o el instrumento corporal del artista desentone deformando el sentimiento interpretado.

"La encarnación creadora de un personaje, debe ser artística, elevada, atrayente, bella y noble. No se puede manifestar lo elevado con lo mediocre, lo noble con lo vulgar, y lo bello de un modo tosco. Por eso, cuanto más sutiles sean las vivencias, más perfecto debe ser el instrumento que las interpreta.

"El cuerpo, los movimientos, la mímica, la voz y los demás medios que sirven para transmitir las sutiles vivencias interiores deben hallarse muy bien desarrollados y adiestrados. Deben ser ágiles y expresivos, y sumamente sensibles para expresar los más delicados matices de los sentimientos en los movimientos del cuerpo, en la mímica, en la mirada, en las modulaciones de la palabra, en el tono de la voz, etc.

"Saber mantener el cuerpo en una absoluta coordinación expresiva con y del sentimiento, constituye uno de los objetivos de la técnica exterior de la encarnación del personaje".

OTELLO

Y pasamos ahora a la segunda etapa señalada para la evolución del proceso del "trabajo interior del actor sobre el papel", de Stanislavski, que ya, en altura está

conduciendo al Método de las Acciones Físicas. Esta etapa es la cumplida con motivo de la puesta en escena y los escritos respectivos a ella, de "Otelo", año 1930 - 1933.

El primer artículo "Iniciación de Tórtsov" contiene una afirmación de Stanislavski que nos parece merece ser tenida siempre en cuenta:

"Cada director posee sus propios medios de encarar el trabajo sobre el papel y el programa, a fin de pasar a la práctica. Sobre esta materia no se pueden establecer reglas fijas. [El subrayado es nuestro]

"Pero en nuestra escuela –continúa Tórtsov– se deben cumplir las fases fundamentales y los métodos psicofísicos del trabajo. Debéis conocerlos y os lo demostraré en la práctica, pues los experimentaréis y podréis verificarlos en vosotros mismos.

"Es, por así decirlo, una muestra clásica de todo el proceso del trabajo sobre el papel".

En la nota 3 los recopiladores dicen: "Al empezar el trabajo con los jóvenes sobre la pieza Otelo, de Shakespeare, Stanislavski les previno que se hacía no para el montaje del espectáculo, sino para estudiar la técnica del trabajo mismo sobre el papel. La dramatización de Shakespeare atraía a Stanislavski por su profundidad y la magnífica lógica del desarrollo de las acciones y las pasiones humanas".

Primer encuentro con la obra y el papel.

- Vamos a leer Otelo -dijo Tórtsov al comenzar la clase.
- Ya la conocemos; la hemos leído – se oyeron voces.
- Tanto mejor. En tal caso, deseo que me contéis su contenido.
Todos callaron
- Narrar el contenido de una complicada obra psicológica es muy difícil, de modo pues, que nos conformaremos con exponer el conflicto aparente, la línea de sus acontecimientos.

Nadie tampoco respondió a su sugerencia.

– Comience usted – pidió Tórtsov al alumno Govórkov

– Discúlpeme. Conozco, sí, de memoria el papel que me corresponde, pero a los demás personajes los he revisado sólo superficialmente.

Tórtsov dijo: –lamentable, muy lamentable. Entonces usted tal vez pueda contarme el contenido de la obra, dijo dirigiéndose a Viúntsov, que estaba a su lado.

– De ninguna manera. No la he leído íntegra. El caso es que faltaban muchas páginas...

Los demás o no la recordaban o la habían visto representada por compañías extranjeras.

Tórtsov explicó: "Está muy mal que un momento tan importante como es el del primer contacto con la obra se efectúe en cualquier lugar y de cualquier modo. Y lo peor es que se lo haga, no para conocer realmente la obra, sino para echarle un vistazo.

"El momento del encuentro inicial, sólo comparable con el primer encuentro de los futuros esposos o amantes, es inolvidable. Yo otorgo una importancia decisiva a las primeras impresiones. En mi experiencia personal se han manifestado de la siguiente manera: aquello que yo percibía por primera vez, tanto lo positivo como lo negativo, trascendía infaliblemente a mi creación, y, por mucho que me esforzase en apartarme de las primeras impresiones, éstas se imponían. Las primeras impresiones, buenas o malas, se graban intensamente en la memoria del artista y constituyen los gérmenes de las futuras vivencias. Más aún, el primer encuentro con la obra y el papel imprime una huella indeleble en todo el trabajo ulterior del actor. Si las impresiones que quedaron grabadas en la primera lectura han sido percibidas en forma concreta, constituyen un gran aporte para el éxito.

"Corregir impresiones malogradas es mucho más difícil que crearlas correctamente de primera intención. Es necesario estar sumamente atento en el primer encuentro con el papel, que constituye la primera etapa de la creación.

"Es peligroso malograr ese momento con un enfoque incorrecto de la obra del autor, pues ello puede ser causa de conceptos erróneos o, peor aún, de prejuicios y la lucha contra todo ello es compleja y muy larga.

"¿Qué se debe hacer para conocer por primera vez la obra y el papel?" –le preguntan a Tórtsov. Éste responde:

"Bien, ante todo habrá que leer y escuchar muchos comentarios, opiniones o críticas sobre obras; ello enriquece y completa el material para la creación. Pero al mismo tiempo es imprescindible aprender a mantener la propia independencia evitando los prejuicios. Es menester saber crear la propia opinión y no seguir las ajenas inadvertidamente. Es preciso saber ser libre. Es un arte muy difícil que se aprende a través de las experiencias y conocimientos. No se lo puede aprender sobre la base de leyes, sino a través de todo un conjunto de trabajos prácticos sobre la técnica del arte, de diversos conocimientos teóricos y, sobre todo, merced a serenas meditaciones.

"Poco a poco aprenderéis a discernir entre las impresiones de la nueva obra, cómo rechazar lo superfluo y lo intrascendente y cómo hallar lo fundamental, cómo escuchar a los demás y también a uno mismo, cómo eludir los prejuicios manteniendo la propia opinión en medio de opiniones ajenas. En estos problemas os prestará una enorme ayuda el estudio de la literatura universal.

"Aunque los conocedores de la literatura no siempre se orientan en las cuestiones referentes a los aspectos escénicos del actor y el director.

"No toda la obra literaria, así sea muy bella, es teatral. Las exigencias de la escena, a pesar de ser bastante estudiadas, carecen de reglas de carácter científico. No contamos con una gramática escénica.

"Volviendo a lo de la lectura de la obra es importante que esta vez la lectura se realice con arreglo a varias normas.

"En primer lugar, se debe resolver cuándo, en qué lugar se realizará esa lectura. Cada uno por experiencia propia, sabe dónde y en qué condiciones capta mejor las impresiones. A algunos les agrada leer la obra personalmente, en el silencio de su

cuarto. Otros, por el contrario, prefieren escuchar la lectura en presencia de toda la familia artística.

"Donde quiera que resuelva realizar la nueva lectura, es importante saber crear una atmósfera adecuada que agudice la captación, preparando el alma para una jubilosa recepción de las impresiones artísticas. Debe procurarse conferir al proceso de la lectura un ambiente de respeto, que ayudará a desprenderse de lo cotidiano, concentrando toda la atención a aquélla. Se debe estar física y espiritualmente animado; es necesario que nada se interponga entre la intuición y la vida del sentimiento, que, como se sabe, es muy susceptible y huidiza.

"Lo más correcto es que la obra se exponga durante la lectura en forma sencilla y clara, sin acentuación afectada, sino con una clara interpretación de la esencia fundamental y de su valor dramático. El lector les debe sugerir a los artistas el punto de partida en el que comenzó la creación del autor. Es menester que el lector, ya en la primera lectura, conduzca a los artistas por la principal línea del desarrollo de la vida del espíritu humano, la del organismo vivo del personaje y la de toda la obra. Se le debe ayudar al artista, desde el comienzo a encontrar en el alma del personaje alguna partícula de sí mismo, de su propia alma.

"Luego del primer contacto con la obra, será necesario realizar una gran labor para preparar y crear el entusiasmo artístico, sin el cual no es posible la creación.

"Que los intérpretes den rienda suelta a su entusiasmo artístico procurando contagiar a los demás; que traten de mantener ese entusiasmo, releendo la obra íntegra o por partes.

"La atracción y el entusiasmo son los mejores medios para el acercamiento y el conocimiento de la obra y sus personajes.

"El sentido creador del artista provocado por su júbilo y entusiasmo va explorando inconscientemente los caminos que conducen hasta las profundidades del alma, que escapan al ojo, al oído y a la razón, y que son inconscientemente intuídos por el sentido artístico.

"Mi cálculo estriba en que el artista, por su gusto individual, personal, a su manera, con su propia individualidad, sienta y adivine la obra. Mi confianza está en la percepción orgánica natural, directa, independiente sin lugar a dudas, intuitiva, de la primera impresión".

Nuestra próxima CH. D. N° 66 - T.I., prosigue con los párrafos y notas del Tomo IV°.

Tema: *En esta Ch. D. vemos algo radical que dice Stanislavski: "La creación de la vida del cuerpo humano (del personaje), cuando en el primer período hablaba de "La creación de la vida del espíritu humano".*

La CH. D. de hoy, N° 66 - T.I., continúa con la reproducción de fragmentos escogidos del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Ahora, presuntamente la palabra es del alumno Nazdánov que cuenta:

"Tórtsov comenzó a leer con el método y el programa previamente señalados por él.

"Tal vez haya sido una explicación de la obra; por momentos no solo destacaba algunos pasajes esencialmente bellos o algunas líneas a las que consideraba importantes, sino que interrumpía la lectura para explicar. Tórtsov no vivía lo que estaba leyendo, pero señalaba o aludía a las partes que demandaban la participación del sentimiento. En ciertas partes hacía algunas pausas para repetir frases, expresiones, metáforas o términos que llamaban su atención.

"Ahora, después de la segunda lectura, —dijo Tórtsov— espero algo muy pequeño: contadme, pero en orden, toda la línea de los hechos de la tragedia o, como la llaman ahora, la fábula de la obra.

"Y dirigiéndose a Nazdánov, dijo: —Vaya anotando, en su calidad de secretario, lo que cuenten los participantes".

Según los recopiladores, como lo dicen en la nota 22, después de estas palabras hay una anotación con lápiz: "Extractar de la obra los hechos de la fábula"; Stanislavski no alcanzó a realizarlo. El manuscrito N° 584, que enseguida transcribimos, en cierta medida salva esa omisión. Ahí se presenta una enumeración de las circunstancias sin las cuales "no hay obra".

En la práctica de su labor —continúa la nota N° 22—, durante la primera aproximación al análisis de la pieza, Stanislavski utilizaba uno y otro procedimiento, o sea, el relato de la ficción por sus hechos, y la enumeración de estos hechos y circunstancias que crean el tronco principal de la dramaturgia o el esqueleto de la obra.

Tórtsov: "En primer lugar, es necesario distribuir las cosas cada una en su lugar y ofrecer una correcta línea teatral, que sea de rigor para todos, sin la cual no existe la obra. Una pieza teatral posee su estructura, y cualquier desviación da lugar a deformaciones. Esa estructura deberá sostenernos, del mismo modo como el cuerpo es sostenido por el esqueleto. Os recomiendo para ello que contestéis a la pregunta: "¿Qué fenómenos, condiciones y vivencias son esenciales como para que, al prescindir de ellas, no resulte posible la obra?"

Responden los alumnos:

— "El amor de Otelo y Desdémona; el antagonismo de las dos nacionalidades; la páfida intriga de Yago, la astucia satánica, el sentido de venganza, la vanidad, el sentido de ofensa; la credulidad del salvaje...

Tórtsov: — "Ahora examinaremos cada una de las respuestas por separado. Por ejemplo, ¿qué es lo indispensable en el amor de Otelo y Desdémona? Son imprescindibles el éxtasis romántico de la bella, las fabulosas y entusiastas narraciones del Moro sobre sus hazañas guerreras, y los múltiples obstáculos de un matrimonio desigual, que suscitaron la exaltación en los sentimientos de aquella niña obstinada; el súbito estallido de la guerra, que determinó que se aceptara el matrimonio entre el Moro y la joven aristócrata, para salvar a la patria.

"Ahora, ¿qué elemento es imprescindible para tramar la páfida intriga de Yago? La presunción de los venecianos, el excesivo sentimiento del honor de la aristocracia, el total desprecio por los pueblos sometidos, perteneciendo Otelo a uno de ellos. Por otra parte la convicción sincera de que la mezcla entre la raza blanca y la oscura constituye toda una ofensa...

"Si consideráis que todo aquello de lo que no se puede prescindir en la obra será también de rigor para cada uno de los intérpretes, entonces ya tenéis toda una serie de condiciones bien delineadas, por las que os debéis guiar y que os servirán como hitos en el camino. Todas esas circunstancias dadas por el autor son de rigor para todos y entran a formar parte, en primer lugar, de la partitura de sus papeles".

Llegamos así al planteamiento que señala el tan fundamental e importante paso en el proceso que sigue Stanislavski en su búsqueda de la mejor manera, método, con que el actor pueda realizar su trabajo interior sobre el papel, el personaje.

La creación de la vida del cuerpo humano (del personaje)

La nota 23 de los recopiladores dice: "El texto de esta sección se publica de acuerdo con el manuscrito N° 589.

La nota 24 dice: "Este procedimiento o método de trabajo sobre el papel caracteriza la práctica pedagógica y de director de Stanislavski durante los últimos años de su vida.

Finalmente adquirió notoriedad como el Método de las Acciones Físicas".

"Tórtsov, dijo a sus alumnos: — " Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez inesperado e insólito, que someto a vuestra atención.

"Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano". (Nota 24).

"Explicaré esto con una demostración práctica que llevaré acabo en el curso de varias clases. Invito a Govórkov y a Viúntsov a que suban al escenario y representen el primer cuadro de "Otelo", es decir, la escena entre Rodrigo y Yago frente al palacio de Brabancio.

" – ¿Pero cómo es posible representar así, de repente? - preguntaron los alumnos perplejos.

" – Todo no se podrá hacer, pero algo sí. Por ejemplo la escena comienza cuando Rodrigo y Yago salen. Pues bien: salid. Luego ellos dan la alarma. Haced lo mismo. Eso significa actuar precisamente de acuerdo con el texto. Es difícil. Quizá lo más difícil, si hemos de cumplir los objetivos físicos más simples, humanamente.

"Los dos alumnos G. y V. se alejaron con andar indeciso y muy pronto aparecieron en el proscenio, parándose frente a la casilla del apuntador, sin saber qué hacer .

"Tórtsov criticó: Así los actores "marchan sobre el tablado". Pero Yago y Rodrigo no son actores; no han venido aquí para representar ni " entretener" al público.

"G. y V. repitieron la salida y se detuvieron de nuevo frente a la casilla.

" – Ved cuanta razón tenía yo al decir que es necesario aprender todo desde el comienzo en cada papel: a caminar, a estar parado, estar sentado, etc. ¿Dónde está ubicado el Palacio de Brabancio? Marcad un plano aproximado, cómo podríais verlo.

– He aquí el palacio... y aquí la calle – dijo V. mientras componía la decoración con sillas.

- Ahora retiráos y volved nuevamente – dijo Tórtsov. Ellos cumplieron la indicación, pero por exceso de cuidado su marcha resultó más forzada aún.

– No comprendo por qué volvéis a andar con solemnidad, dando la espalda al palacio, dijo Tórtsov.

– De lo contrario, apareceremos dándole la espalda al público, explicó G.

– ¡Pero si nadie os ha dicho levantar al palacio en el plano posterior!

– observó Tórtsov.

Puede estar a la derecha o a la izquierda, pero lo más cerca posible del proscenio, entonces os hallaréis de cara al palacio y de 3/4 hacia el público. Es menester tener dominio de las convenciones del escenario; éstas exigen que en el momento culminante el actor se encuentre en una posición que permita ver su rostro. Esta convención debe adoptarse de una vez y para siempre, puesto que el actor debe hallarse necesariamente de cara hacia el público – (3/4)–; no pudiendo modificarse tal disposición, no queda otra cosa que ordenar los decorados de acuerdo a la planificación de la escena". La nota 25 de los recopiladores dice: "La experiencia de trabajo con los actores mostró posteriormente a Stanislavski que la disposición exacta de los decorados en los primeros ensayos no era obligatoria. Exigía que el actor, en el proceso de su labor preparatoria supiera actuar y adaptarse a cualquier ambiente real, distribuyendo sus acciones; no en el espacio imaginario de los futuros decorados, sino en las condiciones concretas de las instalaciones donde hoy se realiza el ensayo".

"En el último período de su actividad introdujo en el sistema de adiestramiento del actor un ciclo especial de ejercicios destinados a elaborar el sentido de la puesta en escena – movimiento escénico –".

"Así es – aprobó Tórtsov cuando las sillas fueron colocadas a la derecha de los espectadores –; recordad: todo artista debe ser para sí mismo un director.

- ¿Por qué os quedáis parados mirando las sillas? Ellas representan el palacio de Brabancio. Este es el objeto por el que habéis llegado hasta aquí. Pero si es menester vincularse a él gracias a algún objetivo, provocando una acción. Deben ustedes preguntarse a sí mismos: "¿qué haría si estas sillas fueran los muros del palacio y yo llegara hasta aquí para dar una alarma?".
- Habría que inspeccionar todas las ventanas para observar si hay luz en ellas. Si la hay significa que alguien no duerme. Por lo tanto se puede llamar a la ventana, -dijo el alumno Viúntsov.
- Es lógico –acepto Tórtsov–. Pero si no hay luz en ninguna ventana, ¿qué haréis entonces?
- Buscar otra ventana, arrojar a ella algunas piedras, hacer ruido para despertar, observar bien y luego golpear a la puerta.
- ¡Ya ven cuántas acciones se han acumulado a partir de los más simples objetivos físicos! Realizadlos –estimuló Tórtsov–. De modo que estos son los objetivos físicos, lógicos y consecuentes de la partitura de vuestros papeles -agregó;

- 1) Entrad y mirad al rededor para convenceros de que nadie está escuchando ni espiando.
- 2) Luego observad todas las ventanas del palacio para ver si en alguna de ellas hay luz y si se nota la presencia de alguno de sus habitantes. Si os pareciera que hay alguien detrás de una de ellas, procurad llamar su atención. Para ello será necesario no sólo gritar, sino también ejecutar movimientos con los brazos. Repetid la misma inspección en otras partes del palacio; procurad llevar estas acciones hasta un realismo que os obligue a percibir físicamente la verdad y a creer en ella.

Cuando estéis convencidos de que nadie os oye, probad otros medios más enérgicos.

- 3) Juntad piedras y arrojadlas contra las ventanas. Por supuesto que no todas darán en el blanco, pero si lográis hacerlo, prestad atención, por si asoma alguno de los mercaderes, pues bastaría despertar a uno para que éste se encargara de levantar a los demás. Es muy probable que esta maniobra no os dé el resultado deseado de inmediato; habrá que repetirlo. Si también esta vez la tentativa es en vano, buscad otras medidas más fuertes.
- 4) Haced la prueba de intensificar el tumulto y los gritos. Batid palmas, golpead con los pies en las lajas, que conducen a la entrada. Acercáos al portón principal; veréis un llamador en forma de martillo que hace las veces del timbre actual. Golpead con ese martillo sobre la plancha de hierro, o en su defecto moved el pesado pestillo ". 26.

En la nota 26, los recopiladores dicen: "En la práctica del trabajo de Stanislavski, durante los primeros ensayos se proponía al actor que utilizaran los medios y objetos que por casualidad se encontraban a su alcance. El actor no tenía que trasladarse en seguida a Venecia del siglo XVI, sino sentirse ante todo un hombre de existencia real, que actúa en las condiciones de la vida de la pieza, en su propio nombre, "hoy, aquí, ahora" (y no "en alguna parte", "en algún tiempo"), y sólo gradualmente irse rodeando de las circunstancias dadas de la vida de los venecianos durante el Renacimiento.

"También podéis buscar algún palo y golpear con él. Esto aumentará los ruidos.

- 5) Poned en acción los ojos; mirad a través de la ventanilla y las cerraduras. Utilizad los oídos; aplicadlos a las cerraduras de las puertas y ventanas. Escuchad atentamente.
- 6) No olvidéis una circunstancia más, que os demandará una actividad mayor. Resulta que el personaje principal, o sea el causante de la alarma nocturna, debe ser Rodrigo. Pero él está resentido con Yago, se muestra reacio y permanece inactivo. Le será necesario al actor Govórkov, que hace de Yago, persuadir al obstinado Rodrigo de que tiene que participar activamente en la provocación ideada. Esto no es ya un simple objetivo físico sino psicológico elemental.

"En todos estos pequeños y grandes objetivos se debe buscar la pequeña o gran verdad física; así que la hayáis sentido, inmediatamente seréis dueños de la fe en la autenticidad de vuestras acciones físicas, y en nuestro arte la fe representa uno de los mejores móviles, estímulos o acicate para el sentimiento y su vivencia intuitiva. No bien tengáis fe sentiréis cómo los objetivos y las acciones se tornan auténticos, vivos, productivos. Con unos y otros se va formando una línea ininterrumpida. Lo esencial es creer hasta el fin en los objetivos y las acciones por pequeñas que sean.

"Pero si permanecéis parados allí, mirando las sillas, esa actitud forzada os llevará inevitablemente a la más desagradable mentira teatral. Id otra vez detrás de los bastidores y volved procurando realizar del mejor modo posible los objetivos y acciones marcados. Repetidlos y corregidlos hasta que empecéis a sentir en ese pequeño fragmento la verdad y la fe en ciería.

"Los alumnos así lo hicieron y comenzaron a andar con aire agitado entre las sillas, parándose en puntas de pie, mirando hacia arriba, aparentemente para observar algo en el primer piso".

Nuestra próxima CH. D. N° 67 - T.I., prosigue con el tomo IV°.

Tema: Ahora se trata de los ensayos para la puesta en escena supuesta de Otelo, señalando las acciones físicas que deben cumplir los personajes-actores de la primera escena y luego las subsiguientes.

Nuestra CH. D. de hoy, N° 67 - T.I., continúa con la transcripción de los párrafos seleccionados del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

" – Debéis buscar una luz en las ventanas, levantar la voz, pero no para comenzar a dar vueltas en torno a las sillas, sino para hallar el modo de comunicarse en forma auténtica y viva con los habitantes de la casa. Golpead y gritad, no para excitar a los espectadores o excitaros, sino con el objetivo de despertar a Brabancio. La atención debe concentrarse en aquellos que duermen detrás de los gruesos muros del palacio.

"En el escenario se pierde fácilmente el sentido de la dimensión; por eso al actor siempre le parece que es muy poco lo que está dando, que para una multitud se debería dar mucho más. En consecuencia trata de esforzarse lo más posible. Debéis recordar, en cambio, que sobre las tablas no se puede ir aumentando la acción, sino disminuirla. Y buscar la lógica y la coherencia en las acciones.

"Tórtsov quería ayudar a formar hábitos como él mismo lo expresaba, a crear clisés correctos de la partitura escénica. Cuando le manifestamos – dice Nazdánov, nuestro asombro por el hecho de que podía facilitar la formación de estereotipos observó:

" – No todos los estereotipos son de carácter negativo, algunos son convenientes; un hábito correcto que ayuda a fijar la línea del papel, es algo muy útil; también es bueno que llegue a convertirse en hábito la realización de todos los esbozos necesarios; hay que revisar y renovar los objetivos, la acción central, el superobjetivo, apenas se entra en el teatro, antes de comenzar el espectáculo. No veo en ello nada malo. Si el hábito de realizar con precisión la partitura del papel es llevado al extremo de formarse un clisé, no protestaré por cierto. Tampoco lo haré contra el estereotipo de una correcta y auténtica vivencia.

"Tórtsov obligó a repetir varias veces la línea de los objetivos físicos para fijarla bien. Luego procuró extender más la línea de los objetivos de la escena que se estaba ensayando, pero apenas apareció en la supuesta ventana uno de los alumnos como habitante del palacio de Brabancio, G. y B. que hacían de Rodrigo y Yago, callaron súbitamente, pues no sabían que hacer.

- ¿Qué ha ocurrido? – preguntó Tórtsov.
- No sabemos qué decir; no tenemos el texto – trató de explicar Govórkov.
- Pero existen ideas y sentimientos que podíais formular con vuestras propias palabras. Lo que importa es esto: la línea ahora se desarrolla sobre el subtexto que revela las intenciones y no sobre el texto mismo. Por eso prefieren deslizarse sobre el plano superficial y formal del texto, que se puede repetir casi mecánicamente sin necesidad de gastar energías ahondando en el sentido interior.

Explicó Govórkov: Recuerdo solamente en rasgos generales que Yago avisa, sobre el rapto de Desdémona por el Moro, recomendando organizar la persecución de los fugitivos.

— Pues bien, ¡vayan avisando, vayan haciendo sus sugerencias! No se les pide otra cosa, — dijo Tórtsov.

"Al repetir la escena se descubrió que Govórkov y Viuntsov recordaban muy bien las ideas de los personajes. El sentido general fue transmitido correctamente, aunque tal vez no en el mismo orden consecutivo, tal como se indica en el texto".

En relación con esto, Tórtsov explicó:

"— Vosotros mismos habéis dado con el secreto de mi método, y con su interpretación lo habéis explicado. De haberles dado el texto, por exceso de celo os lo habríais aprendido de memoria y lo habríais hecho en forma casi mecánica, sin ningún sentido, formalmente, antes de penetrar en la esencia del subtexto siguiendo su línea interior. Ocurriría como resultado lo que siempre ocurre en ese proceso antinatural: las palabras perderían su sentido dinámico, activo, tornándose un ejercicio mecánico, consistente en repetir sonidos aprendidos. Pero en este caso he sido previsor y durante el proceso de establecer la línea dinámica del papel, he suprimido por ahora el texto que todavía os es extraño, aunque necesario para cumplir los objetivos. Se ha evitado que se forme el hábito de pronunciar de manera mecánica y fría el texto que todavía no habéis vivido. En el futuro, y todavía por mucho tiempo, no permitiré que os aprendáis de memoria las palabras extrañas del papel, mientras éstas no se conviertan en propias. Que se afirme primero en la línea básica del papel la necesidad de una acción productiva y racional, que puede contar con un subtexto. Con el tiempo, tanto la palabra como el texto serán muy necesarios en este trabajo y haréis que ellos cumplan su verdadera misión, la de actuar, y no simplemente la de "sonar". Que las palabras se conviertan en uno de los instrumentos de la acción, en uno de los medios exteriores que sirven para la interpretación de la esencia interior del papel.

La nota (33), de los recopiladores dice: "Sin embargo la experiencia demostró que la repetición demasiado prolongada y múltiple del texto propio en los ensayos amenaza con atascar el texto del autor con las propias invenciones y dejar escapar peligrosamente el momento de reemplazar las palabras propia por las del autor.

"Stanislavski siguió estudiando hasta el fin de su vida el problema del momento en que hay que abandonar el texto propio en el trabajo sobre el papel.

"Para que la nueva línea recién creada quede bien afirmada y unida con la anterior, Tórtsov indicó repetir la escena de acuerdo con los objetivos y las acciones físicas elementales.

Enseguida, Tórtsov explicó: "Se debe tener muy en cuenta la naturaleza de los sentimientos cuando se los interpreta. Esto ocurre con Brabancio, se resiste a creer lo que le anuncian. Obedeciendo a un instinto de autodefensa, le resulta más sencillo atribuir la alarma nocturna al estado de ebriedad de los dos trasnochadores (Rodrigo y Yago). Los insulta y los odia. ¿Cómo hacer para que el hecho del rapto de su hija se torne un hecho real a los ojos del infortunado padre? Éste siente temor ante la posibilidad de tal hecho.

"En la vida real, esta crisis transcurre en toda una gama de momentos que se suceden en cierto orden lógico y consecuente, y sobre todo una escala psicológica que conduce a la percepción del infortunio.

"Este proceso de derrumbe fue distribuído por Tórtsov en una serie de objetivos que se suceden en forma consecutiva:

- 1) Brabancio se incomoda simplemente, insultando a los dos ebrios que han interrumpido su dulce sueño;
- 2) Se indigna por el desvarío de los beodos que mancillan el buen nombre de su familia;
- 3) Cuanto más próxima a la verdad se torna aquella terrible noticia, más enérgicamente se resiste a creerla.
- 4) No obstante, algunas palabras y frases le alcanzaron, hiriendo dolorosamente su corazón, pero sigue rechazando con más obstinación aun la desgracia que sobre él se cierne;
- 5) Una nueva demostración convincente. Ya no hay ninguna posibilidad de alejarla, es demasiado evidente. El hombre se siente como si lo hubiesen conducido hasta el borde de un abismo, al que deberá arrojarse. Se está llevando a cabo la última fase de la lucha fatal, antes de creer la noticia;
- 6) Termina por creer. Ya se ha precipitado al abismo. ¡Es menester tantear el terreno de la nueva situación!. ¿Cómo vivir? ¿De qué asirse? Hay que hacer algo. La inactividad es lo más terrible en una situación semejante.
- 7) Al fin surge la reacción. Correr, correr, vengarse, levantar a la ciudad entera para salvar su único tesoro.

Hoy se ensayó la escena con todos los participantes. Un número bastante grande de colaboradores del teatro (Stanislavski buscaba eliminar del lenguaje teatral la palabra comparsa) que anteriormente permanecía sentado en silencio en las filas del fondo, se trasladó a las de adelante.

Éstos representarían los papeles de los habitantes del palacio de Brabancio.

— Veamos — dijo Tórtsov — de qué objetivos físicos y psicológicos elementales se componen las escenas de la alarma nocturna y la persecución.

"— En primer lugar los habitantes del palacio deben tratar de comprender lo ocurrido estando aun medio dormidos, preguntarse mutuamente, formular las propias suposiciones; ponerse de acuerdo o tratar de demostrar lo contrario.

— Al oír los gritos que llegaban desde afuera, arrimarse a la ventana para ver y comprender qué ocurre. No es fácil encontrar un sitio; habrá que procurárselo, para ver y oír lo que están gritando los escandalosos trasnochadores. ¿Quiénes son? Se discute; algunos los han confundido con otros, y otros reconocieron a Rodrigo. Escuchar tratando de entender qué gritan, pero no es posible creer que Desdémona se haya decidido a dar ese paso insensato. Insultar a los escandalosos por no dejar dormir a la gente. Amenazar y echarlos. Pero ir convenciéndose poco a poco de que hay algo de verdad en lo que dicen. Recriminar o lamentarse por lo sucedido. Expresar odios, maldiciones y amenazas contra el Moro. Tratar de conocer las opiniones de los superiores. Manifestar apoyo a Brabancio en su discusión con los escandalosos. Azuzar la venganza. Escuchar la orden de persecución. Lanzarse a cumplirla inmediatamente.

"Algunos traen armas; otros preparan faroles y alumbran las habitaciones. Se colocan las cotas y corazas. Eligen los yelmos y se ayudan los unos a los otros. Las mujeres lloran como si se tratara de una campaña militar; se explican los planes para buscar a los fugitivos. Los superiores distribuyen los grupos, dirigiéndolos en distintos sentidos. Los encargados de los distintos grupos conversan con los subordinados, tratando de incitarlos a la lucha. Se dispersan.

"Si todas las marchas en masa se dirigen en un mismo sentido y hacia un lugar determinado, ello deja la impresión de algo organizado y ordenado, pero si dos grupos toman distintas direcciones, de modo que en algún momento se encuentran, cambian palabras y vuelven a separarse, ello deja la impresión de algo caótico, desorganizado, etc., que es el caso.

"En el escenario y la sala se había creado un clima de solemnidad. Los intérpretes hablaban a media voz, y en la sala todos estaban tensos e inmóviles.

"Durante el pequeño intervalo, Tórtsov pidió que se le indicara la forma en que estaban distribuidos los papeles. Todos los participantes, cada uno acercándose al proscenio, anunciaba el suyo. "El hermano de Brabancio, explicó un hombre ya maduro, de aspecto distinguido. Organiza la persecución y representa algo así como el comandante de una expedición.

"Los cuatro gondoleros", informaron dos jóvenes apuestos y otros dos de aspecto más humilde. "El aya de Desdémona", anunció una mujer gruesa y de cierta edad. "Dos sirvientes que participaron del rapto" con los que había tratado Casio, quien preparó la fuga. (35)

La nota 35 dice: "Después de estas palabras hay en el manuscrito una página en blanco y una nota de Stanislavski: "Completar la lista"

"— Siguiendo estas líneas —dijo Tórtsov—, y creyendo sinceramente en toda acción física que realizáis, muy pronto lograréis aquello que nosotros denominamos "la vida física del cuerpo humano en el papel". Ahora podéis comprobar cómo se va formando esa vida con nuestra propia experiencia. Si intentáramos sintetizar la esencia de sus objetivos y acciones fundamentales, obtendríamos el esquema de "la vida del cuerpo humano" del primer cuadro de "Otelo".

"Enumeraré las principales etapas de que se compone ese esquema.

"El primer objetivo y acción fundamental del esquema: persuadir a Rodrigo para que ayude a Yago.

"Segundo objetivo: Poner en pie toda la casa de Brabancio (la alarma).

"Tercer objetivo: provocar la persecución.

"Cuarto objetivo: Organizar los grupos y la persecución misma.

"Ahora, al salir al escenario para interpretar el primer cuadro, no penséis en otra cosa que no sea la mejor interpretación de los objetivos y de las acciones fundamentales del esquema. Debe preocuparnos el hecho de que esta acción sea lo más útil y productiva posible para los protagonistas de la obra. En cuanto a los detalles, los pequeños objetivos auxiliares, no os preocupéis por ellos. Se pueden ejecutar todas las veces con carácter de improvisación. (36)

La nota (36) de los recopiladores dice: "Aquí las palabras objetivo y acción figuran a la par, como complementándose entre sí. Posteriormente Stanislavski evitaba recurrir a la división del papel en pequeños objetivos y concentraba cada vez más la atención en la precisa definición y realización de las acciones. En primer lugar guiaba al actor no por la línea de los objetivos volitivos (deseos), como ocurría antes, sino por la línea de la lógica de las acciones, a la que consideraba el medio más perfecto para penetrar en la vida psíquica del personaje y en su consolidación. En lo que respecta a las adaptaciones (es decir, al modo en que se realizan las acciones), consideraba que siempre deben ser hasta cierto punto improvisadas, o, como solía decir, "semiimprovisadas". Para no estereotipar las adaptaciones, proponía consolidar en todo lo posible la lógica de las acciones realizadas durante los ensayos y adiestrarse en la aptitud para despertar los "impulsos" hacia la acción".

"Vuelvo ahora al punto de partida para cuyo fin se realizó el último experimento de crear la vida física del cuerpo humano de vuestros personajes, a la búsqueda de nuevos caminos y de nuevos modos de abordar en forma más natural, directa e intuitiva, la obra y el papel.

"Comprenderéis el aspecto teórico de lo que acabáis de aprender en la práctica. Su principio básico es comprensible y no representa una novedad: si el personaje no comienza a vivir por sí mismo, desde adentro, tendréis que abordarlo desde el exterior. El cuerpo es dócil, mientras que el sentimiento es inestable.

"La creación de la vida física del cuerpo humano del personaje que se interpreta constituye la mitad de todo el proceso, puesto que el papel, lo mismo que el ser humano, posee dos naturalezas: la física y la espiritual. (38)

La nota (38) dice: "Posteriormente, esta idea fue expresada así: Stanislavski consideraba que la acción física y la psicológica eran dos aspectos de un mismo proceso: la acción psicofísica.

"Acaso se me diga que el objetivo principal de nuestro arte no es lo exterior; que lo que nos ocupa es ante todo la creación de la vida del espíritu humano de la obra que se interpreta. De acuerdo. Precisamente por ello comienzo el trabajo desde "la vida del cuerpo humano".

"Procuraré explicar el sentido de esa confusión inesperada. Ya sabéis que si el personaje no cobra vida en el interior del artista, no habrá más remedio que abordarlo en dirección inversa: de lo exterior a lo interior. Y eso es lo que estoy haciendo. No habéis sentido vuestros papeles de un modo intuitivo; por ello comencé por la vida física del cuerpo humano; éste es de índole material, perceptible; se le puede dar instrucciones, inculcar una costumbre, una responsabilidad, ejercitarlo. Con él se puede actuar mucho más fácilmente que con el imperceptible, inestable y caprichoso sentimiento, que se esfuma fácilmente. Pero esto no es todo.

"Hay motivos más complejos, que se encuentran ocultos en mi método —de las acciones físicas—. Residen en el hecho de que la vida física se refleja por fuerza en la vida espiritual del personaje, a condición de que el actor actúe en la escena en forma auténtica, efectiva y coherente. Esta condición es especialmente importante en la escena, más aún que en la vida real. Ambas líneas, la exterior y la interior, deben coincidir y tender juntas hacia un común objetivo final.

"Para ello existe en nuestro arte una condición muy favorable: tanto la vida física como la espiritual se nutren de la misma fuente: la obra. Esta circunstancia determina un vínculo muy estrecho entre ambas".

Nuestra próxima CH. D. N° 68 - T.I., continuará con el Tomo IV°.

Tema: Prosigue Stanislavski demostrando en la práctica lo acertado del Método de las Acciones Físicas, cuando postula que "la vida del cuerpo humano es un terreno fértil para cualquier germen de nuestra interioridad".

Nuestra CH. D. de hoy, N° 68 - T.I., prosigue con la reproducción de fragmentos escogidos del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"La nueva base para abordar el personaje mediante la creación de la vida de su cuerpo reside en el hecho de que ésta puede significar para el sentido creador algo así como un acumulador. Las emociones interiores de la vivencia se asemejan a la electricidad; si se las arroja al espacio, se dispersan y desaparecen, pero si saturamos la vida física con sentimientos, del mismo modo que al acumulador con energía eléctrica, entonces las emociones se van fijando en la acción física, que es bien percibida. Esta —la acción física— absorbe y acumula en sí el sentimiento, y de este modo va cristalizando las vivencias inestables y emociones creadoras del artista, que se esfuman fácilmente. Gracias a tal enfoque, las otras formas establecidas de la vida física se llenan de un contenido interior, y ambas naturalezas, la física y la espiritual, se fusionan. La acción exterior y la vida física adquieren entonces, gracias a la vivencia interior, un sentido espiritual, que encuentra en lo objetivo su expresión y encarnación exterior.

"He aquí otro motivo menos importante en la práctica, por el cual inicié el trabajo sobre el personaje creando su vida física. Consiste en que una de las irresistibles atracciones de nuestra sensibilidad reside en la verdad y en la fe en ella. Apenas el artista percibe en la escena una mínima parte de verdad física en la acción en el estado general, instantáneamente su sensibilidad revive, y esto ocurre debido a la fe en la autenticidad de su acción física. Es suficiente que el artista tenga fe en sí mismo para que su alma se abra súbitamente a fin de recibir los objetivos interiores y sensitivos del personaje.

"Que el artista haga, pues, todo lo posible para creer y entonces vendrá también el sentimiento mismo. Pero si se procede en sentido inverso, esforzándose en sentir [como hasta entonces propugnaba el sistema o Método de Stanislavski] nunca tendrá fe, y sin fe no puede haber emoción. Es menester tener en cuenta esa circunstancia, utilizándola para imbuír las acciones exteriores —las físicas— con la esencia interior de la vida del cuerpo, es decir con la vida del espíritu del personaje.

Reconocimiento de la obra y del papel.

"La vida del cuerpo humano es un terreno fértil para cualquier germen de nuestra interioridad".

El esquema de la vida del cuerpo humano (física) es tan sólo el comienzo del trabajo en el papel. Luego, hay que ahondar hasta llegar donde comienza la actividad del espíritu, cuya creación constituye uno de los principales objetivos de nuestro arte. Por el momento, ese objetivo está preparado en gran parte, y su realización será muy aliviada. Cuando se tiende hacia el aspecto sensitivo directamente, sin contar con

apoyo y una preparación, entonces resulta difícil, no sólo captar, sino hasta fijar aquella línea tan frágil. Pero en las circunstancias presentes con el apoyo de la línea física y material tendremos un camino bien afirmado.

"El conocimiento del cuerpo físico es un terreno muy fecundo. Todo lo que cae en él encuentra una fundamentación concreta en el mundo de la materia. Ella y, sobre todo, la acción justificada fijan el personaje de la mejor manera, puesto que en esta esfera es más fácil que en ninguna otra, encontrar una pequeña o gran verdad que provoque la fe en lo que se está realizando en escena. No es necesario volver a señalar la importancia que tiene la sensación de verdad y fe en el proceso de la creación. Ya sabéis que es la más fuerte atracción para el sentimiento.

"Mejor sería recordar que la vida física del personaje es también muy importante por razón de relacionarse (por analogía o por algún reflejo), con la línea sensitiva. Si estáis viviendo la vida física correctamente, los sentimientos se reflejarán por fuerza en una u otra medida. Así como el agua tiende a colmar todas las cosas, por ejemplo, las barrancas, así el sentimiento va colmando las acciones físicas, apenas percibe en ellas una viva y orgánica verdad. ¿Acaso pueden vuestro sentimientos permanecer inertes en los momentos en que comenzáis a vivir sinceramente una vida humana o una vida de acciones físicas?

"Si os observáis interiormente, veréis que habiendo convicción en la vida física de la escena, se experimenta sensaciones semejantes a las que se viven exteriormente, pues tienen con éstas una relación lógica.

"Y si es así, claro está que la vida física extraída del personaje evoca una vida análoga a la del espíritu humano de éste.

"En conclusión: la vida del cuerpo humano, contribuye a la creación de la vida de su espíritu humano. La vida espiritual se refleja en la vida del cuerpo.

"Del mismo modo, la vida del cuerpo puede reflejarse en la vida del espíritu. Tened muy en cuenta esta condición, que es de importancia excepcional para nuestro trabajo, en que la influencia directa sobre el caprichoso aparato interior del artista es infinitamente más difícil y menos perceptible que la acción directa sobre el aparato físico, materialmente más palpable y sometido más dócilmente a la voluntad.

"Es mucho más sencillo disponer del cuerpo que del sentimiento, por que éste no se somete a presiones ni órdenes. Por ello, en los casos en que la vida del espíritu humano no nazca por sí sola —(lo que es excepcional)—, deberéis empezar por crear la vida exterior.

Apreciación y justificación de los hechos. (55)

La nota (55) de los recopiladores editores dice: Stanislavski propone aquí dos modos de abordar el relato del contenido de la obra. El relato se conduce desde fuera, o sea desde la posición del lector de la pieza o del observador objetivo de los acontecimientos que se desarrollan en ella, o en primera persona, para lo cual el actor se coloca en el lugar de uno de los personajes, se rodea de la circunstancias del papel y valora los acontecimientos que ocurren en la pieza desde el punto de vista de los intereses de su personaje.

Dijo Tórtsov: "La nueva forma del análisis o reconocimiento de la obra consiste en

el proceso de apreciación de los hechos.

"La capa más externa está constituida por la fábula, los hechos y acontecimientos de la obra. "Estudiar" en nuestro lenguaje, significa no sólo comprobar lo presente, indagar y comprender sino también juzgar todo acontecimiento de acuerdo con su importancia y trascendencia.

"Hay obras (comedias, melodramas, revistas, farsas) en las que la ficción exterior constituye todo el activo del espectáculo. Los hechos de esa ficción (asesinato, muerte, una boda, verter agua sobre la cabeza del protagonista, etc.), constituyen los momentos básicos de la acción. No es necesario analizar hechos semejantes, que son fácilmente comprendidos por todos. Pero en otras obras, la fábula y la acción son a menudo intrascendentes. No pueden crear la línea conductora del espectáculo. Ahí no son los hechos mismos, sino la relación lo que se convierte en el núcleo, en la esencia, a la que el espectador sigue con emoción. En tales obras los hechos son necesarios en la medida en que sirven de pretexto para organizar el contenido interior. Así son, por ejemplo, las obras de Chejov.

"Mucho mejor es cuando la forma y el contenido guardan una relación recíproca. El espíritu del personaje es inseparable del hecho y de la fábula. En la mayoría de las obras de Shakespeare, inclusive en *Otelo*, existe una completa relación y acción recíproca entre las líneas exterior e interior del conflicto.

"En este tipo de obras, el proceso de apreciación de los hechos adquiere gran importancia. En la medida que se aprecia los acontecimientos exteriores, se tropieza con las circunstancias dadas de la obra, que son las que sostienen, entonan y hasta originan los hechos mismos. Apreciándolos, se logra comprender los motivos interiores vinculados a ellos. Así vamos adentrándonos en lo más hondo de la vida de los personajes.

"La técnica del proceso de la apreciación de los hechos es en un principio bastante simple. Para eso se debe suspender mentalmente el hecho que se aprecia, y luego procurar comprender qué efectos tendrá sobre la vida del espíritu humano.

"El proceso de apreciación de los hechos en el curso de su ulterior desarrollo se hace inseparable de otro aspecto importante: la justificación de los hechos. Es imprescindible, pues un hecho no justificado (fundamentado) queda como suspendido en el aire.

"Un hecho no justificado es una brecha en la línea del personaje, es una malformación en un organismo vivo, es un pozo en medio de un camino, un episodio que impide la libre circulación del sentir interior. Es menester llenar el pozo, o tender un puente sobre él. Para ello se necesita el proceso de justificación de los hechos.

"Los hechos justificados hacen que la vivencia siga una línea lógica y consecuente, y ya se sabe lo que significan en nuestro arte estos factores....

"El análisis de la obra, la apreciación de los hechos y su justificación, son imprescindibles para crear la fe y el entusiasmo artístico.

"Supongamos que por vigésima vez repetís la bien verificada vida del cuerpo humano y del personaje que representáis en la primera escena de *Otelo*, "La alarma y

la persecución". Si al mismo tiempo vivís correctamente los objetivos físicos y los completáis con la acción, no sólo sentís exteriormente la vida del cuerpo del personaje, sino que al mismo tiempo, por reflejo o analogía, experimentáis también los sentimientos interiores del papel, que corresponden a las acciones físicas. Esto ocurre porque las líneas del cuerpo y el espíritu dependen y se corresponden entre sí, siguen cursos paralelos.

"Lo más sencillo pues es comenzar el trabajo partiendo de los hechos exteriores, de las circunstancias, de las que no nos separaremos.

"Los actores sin experiencia, se dirigirían directamente al mismo sentimiento y comenzarían a forzarlo. Pero ya sabéis a dónde conduce la violencia. Los artistas experimentados procedemos de otra manera. Dejamos tranquilo el sentimiento, dirigimos la acción hacia "la vida del cuerpo humano" y tratamos de entender, no el mismo sentimiento, sobre el casual no tenemos poder, sino el objetivo físico cual que inesperadamente se introdujo en la línea del papel.

"Por consiguiente, el camino del análisis del papel se dirige desde la forma exterior de la producción, encarnada en el texto del poeta, hasta su esencia espiritual interior, vivida de manera creadora por él, o sea, desde la periferia hacia el centro de la pieza, y el personaje.

"Que el actor recuerde siempre, especialmente en la escena dramática que debe vivir partiendo de su propio ser y no del papel. De éste tomará sólo las circunstancias que le ofrezca. De ese modo, el problema se reduce a lo siguiente: que el actor conteste a conciencia cómo hará, es decir, como va a obrar físicamente, cómo va a actuar (de ninguna manera en esta etapa se habla de la vivencia ni del sentimiento), en las circunstancias dadas por el autor, por el director, por el actor mismo en su imaginación, por el entorno técnico, etc.

"Cuando estas acciones físicas se determinan con claridad, sólo le resta al actor cumplir físicamente (observad que estoy diciendo "cumplir físicamente" y no "vivir", porque con la acción física correctamente ejecutada, la vivencia nace por sí misma). En cambio, siguiendo el camino inverso, pensando en el factor emocional, procurando evocar a la fuerza, se produce la dislocación; por el efecto de la presión, la vivencia se torna afectada y la acción se transforma en mal estereotipo".

Los extractos siguientes son tomados de partes de la conversación final de Tórtsov con los alumnos:

"Hemos tomado la tragedia "Otelo", para estudiar los métodos y la técnica del trabajo en el personaje. Ahora, al terminar con los experimentos sobre el primer cuadro, procuraremos definir el método y los principios en que se basó la escena de la "alarma y la persecución".

"Recordad que en primer lugar os había retirado los ejemplares del texto, recomendando no consultar el libro hasta cierto momento.

"Ciertamente en nuestra memoria quedarán algunas manchas de recuerdos de distintos pasajes de Otelo: probablemente aquellos que se habían grabado en forma más notable. Procurad fijarlos más.

"Luego se os leyó toda la obra para refrescar aquella impresión, y esclarecer la línea general de la tragedia. Recordásteis los hechos y también las acciones en su orden lógico y consecuente. Los anotásteis y luego en forma correcta narrásteis su contenido. Más adelante se interpretó el primer cuadro de la obra, de acuerdo con los hechos y las acciones físicas. Especial trabajo y atención demandaron las acciones más sencillas, las que mejor se conocen en la vida real, como ser caminar, mirar, escuchar, etc. Hubo que aprender nuevamente a hacer aquello que se conoce tan bien en lo cotidiano.

"Cuando la gran verdad no se daba, surgían algunas verdades menores, y de éstas se formaban otras mayores. Junto con la verdad surgió su compañera inseparable: la fe en lo auténtico de las acciones físicas. Así se creó una de las dos partes que componen la naturaleza humana de los personajes. A fuerza de repetirla, "la vida del cuerpo humano (física)", se afirmó, "lo difícil se hizo habitual y lo habitual, fácil"

"Al fin terminásteis por dominar la faz exterior y física del papel e hicísteis propias las acciones físicas que os indicaron el autor y el director.

"No es de extrañar, pues, que muy pronto hayáis necesitado las palabras y el diálogo, recurriendo al lenguaje propio, a falta del texto del autor, Habéis sentido la necesidad del texto, no sólo como un auxiliar de las acciones físicas, y de las realizaciones de los objetivos exteriores, sino también, para expresar las ideas y transmitir las vivencias incipientes. Esa necesidad, nos obligó a recurrir nuevamente al texto de la obra.

"Las acciones ajenas, indicadas por el autor y por vuestra vida espiritual se han convertido en propias y en motivo de deleite.

"¿Acaso se podría haber obtenido tal resultado si a la par con "la vida del cuerpo del personaje" no se hubiera creado la línea correspondiente de la vida interior "del espíritu humano?". Ambas vidas tienen su origen en la misma fuente, o sea, en la obra "Otelo"; por su naturaleza misma no pueden ser extrañas entre sí. Por el contrario, sus afinidades y coincidencias son inevitables.

"Este es el principio que deseo destacar, pues sobre él descansa la base de la técnica de las acciones físicas que acabamos de conocer.

"Atraer por reflejo la vida espiritual a través de la vida física, que es la más accesible; este es un elemento muy valioso para nuestra técnica de creación.

"Recordarán que al comienzo del trabajo sobre el papel suprimí en primer lugar el texto y sugerí durante cierto tiempo emplear vuestras propias palabras, con el mismo orden lógico que existe en la obra. Ustedes captaron mis indicaciones gustosamente, pues se habituaron cada vez más, al orden lógico de las ideas ofrecidas por la obra. Al final, ese orden lógico se les hizo tan familiar que terminaron por adoptarlo conscientemente, sin necesidad de mis acotaciones, lo cual permitió suspender éstas.

"Sólo después de esa preparación les entregamos, no sin cierta solemnidad, el texto impreso. Apenas necesitaron estudiarlo de memoria. Desde mucho antes, me dediqué a indicar y sugerir las palabras de Shakespeare en los casos que fueron necesarias, es decir, cuando buscaban y elegían aquellas que les servían para realizar tal o cual objetivo. Las adoptaron con avidez, pues el texto del autor, mejor que

ningún otro, expresaba la idea o la acción que se realizaba. Recordaban las palabras de Shakespeare porque se habían encariñado con ellas, y les resultaban imprescindibles.

"Ha ocurrido que las palabras extrañas, se convirtieron en propias, pero fueron adoptadas siguiendo un camino normal, sin ninguna presión exterior. No perdieron su principal propiedad: la del diálogo dinámico. Ahora ustedes no parlotean el papel, sino que actúan con sus propias palabras para realizar los objetivos fundamentales de la obra, y precisamente para ello se nos ofrece el texto del autor.

"Si hubieran comenzado por aprender el texto de memoria, como generalmente se estila en la mayoría de los teatros del mundo, ¿habrían ustedes logrado los mismos resultados que hemos obtenido con la ayuda de nuestro método?

"Desde luego, digo que no. Habrían introducido forzosamente en la memoria mecánica de la lengua y en los músculos del aparato vocal, los sonidos de las palabras y de las frases del texto, con lo que se habrían diluido y hasta desaparecido las ideas del personaje, el que de esta forma se habría separado de los objetivos y las acciones".

"El Stanislavski difundido, y que aún se lo mantienen en medios teatrales, tal vez por esa poderosa fuerza conservadora que es la inercia, cerrada a los cambios, es el de la vía "académica", – dice la nota (3) de la pág. 277, del Tomo IV – que va del intelecto a la emoción y posteriormente a la acción, y es característica de un determinado anterior período del trabajo de Stanislavski, cuando dividía el trabajo sobre el papel en las etapas de análisis, vivencias y personificación o encarnación".

Con posterioridad revisó ese método, como lo muestran todas sus obras sobre este tema y su práctica de director, como lo estamos viendo en las transcripciones que hasta aquí hemos hecho y en las que a continuación haremos, dentro de la segunda etapa, (el trabajo de elaboración de Otelo, período 1930 - 1933), en el proceso seguido hasta llegar al Método de las Acciones Físicas.

Nuestra próxima CH. D. N° 69 - T.I., proseguirá con el Tomo IV°.

Tema: *Aquí dice Stanislavski: "El actor no debe olvidar que en los ensayos es donde va formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel".*

Esta CH. D. de hoy N° 69 - T.I., continúa con la reproducción de los fragmentos seleccionados y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Del plan de dirección de Otelo

La línea de acción. Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema está hecho. En los cinco actos se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.

"Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas próximas que cumplen un objetivo o todo un trozo. Lo demás vendrá por sí mismo, en forma lógica y consecuente.

"El actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí sólo, que pensando en las acciones físicas, él, al margen de su voluntad, recordará los mágicos "sí" y las circunstancias que se van creando en el largo proceso del trabajo.

"Aquí voy a revelar el secreto del truco que encierra esta actitud. Por supuesto que todo estriba en esas circunstancias: ellas son la principal celada. Las acciones físicas que se fijan tan bien y que por lo tanto son cómodas para el esquema, independientemente de la voluntad del actor, ya encierran en sí todas las circunstancias dadas y el mágico "sí". Son precisamente las que constituyen el subtexto de las acciones físicas, por eso, siguiéndolas, el actor sigue sin quererlo la línea de las circunstancias dadas.

"El actor no ha de olvidar que en los ensayos rigen los mismos principios y condiciones; allí es donde va formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel.

"La línea de la acción física, de la verdad y de la fe es una de las más importantes, entre las que se entrelazan con la llamada "línea del día".

"La línea del día es la acción central, física y exterior. La línea de las acciones físicas es la de los objetivos físicos. Afirmando que la sensibilidad es, en la mayoría de los casos, atraída por la fe en las acciones exteriores e interiores. La fe aparece cuando existe la verdad, y ésta se va creando en la escena con la ayuda de las acciones exteriores e interiores, las cuales parten de los objetivos.

"El camino que el actor puede llegar a dominar con cierta facilidad, fijándolo, es el de la línea de las acciones físicas.

"Tomaremos como ejemplo la escena junto a la fuente. ¿Qué debe vivir el actor en esa escena? ¿Cuál es la línea de la que debe partir y en la que debe pensar constantemente? ¿Es la línea del amor, de la pasión, es decir, la del sentimiento? ¿La línea de la imagen, la literaria, la escénica, la de la fábula, etc.? No. Es la línea de la acción, la línea de la verdad de las acciones y de la fe en ellas.

"He aquí esa línea de las acciones puramente físicas: 1) Procurad ubicar y abrazar a Desdémona. 2) Ella juguetea y coquetea con Oteló; que el actor le siga el juego, improvisando travesuras graciosas. 3) En el camino tropieza con Yago; Oteló, en su alegría se pone a jugar también con él. 4) Desdémona ha vuelto, procura arrastrar a Oteló hacia el sofá y él sin dejar de jugar, la sigue. 5) Lo ha acostado; pues que se quede así, que se deje acariciar, y que responda de la misma manera.

"De ese modo, el actor vive sólo cinco simples acciones físicas, para cuya ejecución necesitará también de la palabra, sabiendo que en la escena importa la palabra dinámica. Si el actor realiza, con las acciones y la ayuda de la palabra, los más simples objetivos físicos, pero de modo que perciba la verdad de ellos, y tiene sincera fe en esa simple verdad física, puede estar tranquilo; ello creará una buena base para un sentimiento correcto y vivirá el objetivo, tanto cuanto le es dado vivirlo hoy.

"Pero comúnmente los actores proceden de un modo distinto; algunos (los que actúan mecánicamente) sólo se preocupa de la acción, pero no de la acción de la vida real, sino de la teatral, mejor dicho, de la acción afectada. Otros actores (los de la intuición y el sentimiento) no se preocupan de la acción ni del texto, sino del subtexto. Procuran exprimirlo sino acude solo, y debido a esa presión, caen inevitablemente en la rutina.

"Por consiguiente, el actor debe crear la acción más el texto dinámico, y que no se preocupe por el subtexto; éste llegará solo, si el actor cree en la verdad de su acción física. Que apoyen su interpretación en las acciones físicas, sin preocuparse por el subtexto.

La acción física.

Recordad el proceso de ascenso de un avión: se desliza un rato sobre la tierra para tomar velocidad, formándose así un movimiento del aire que atrae a sus alas, y envía a la máquina hacia arriba.

"El actor se desliza del mismo modo sobre las acciones físicas, para tomar impulso. Durante ese proceso, con ayuda de las "circunstancias dadas" y de los mágicos "sí", el actor tiende las alas invisibles de la fe, que lo elevan hacia la esfera de la imaginación.

"Por ello nuestra primera preocupación consiste en preparar y asentar bien la pista consolidándola con las acciones físicas, fuertes por su veracidad.

Esquema de las acciones físicas.

"Para abordar con renovado vigor la principal parte de la tragedia, es necesario, desde el comienzo mismo del espectáculo, disponer el papel de modo que sea fácil ejecutar en forma precisa y serena las acciones establecidas, según la línea física, en las circunstancias dadas. El actor debe salir a escena con objetivos definidos y realizados

con veracidad y honestidad, y nada más. Realizó una acción, halló en ella la verdad, creyó en ella: pues, que cumpla entonces la siguiente, etc.

"Si por alguna razón hoy no está en condiciones de creer en la acción íntegramente que trate de creer en alguna parte de ella. Si en la escena de "La Fuente" el actor tiene fe en su estado alegre de recién casado —Otelo—, entonces en lugar de ponerse a hurgar en sus sentimientos, forzándolos, mucho mejor es atenerse a la línea física. Pero si hoy no está en condiciones de creer en la acción física, paciencia: que procure creer en alguna parte de ella. ¿Podría besar con ardor a la intérprete de Desdémona, simplemente dar un ardiente beso físico? Eso es fácil al parecer. Recuerde y pregúntese a usted mismo: ¿cómo besaría si fuera un recién casado? Y nada más. ¡Por favor, nada más! Pase luego directamente al momento siguiente..." y así sucesivamente con las demás acciones con los demás personajes.

"Este esquema físico del papel —en la escena La Fuente— se puede interpretar en cinco minutos: entró, besó (creyó o lo hizo sólo en parte), bromeó con Yago (creyó un poco más), vió a Casio (creyó). Desdémona lo arrastra; usted juguetea con ella, etc.

"Temo que no me creerán, pero yo afirmo que este esquema es necesario ensayarlo para afirmar fuertemente su verdad y la fe en las acciones realizadas".

En las indicaciones que da para la puesta en escena de Otelo, Stanislavski al actor Leonidas, que interpreta Otelo, le dice: "Usted tiene el papel preparado. La partitura que usted debe seguir y que tengo preparada debe asombrarle por su sencillez. Tengo trazada una simplísima línea de objetivos y de acciones físicas y psicológicas elementales. Para no ahuyentar al sentimiento, vamos a llamarla esquema de las acciones y objetivos físicos. La seguiremos tratando como tal pero convengamos en que abarca también la sutilísima psicología, que en gran parte consiste en sensaciones subconscientes. No puede uno introducirse en el acervo de las vivencias subconscientes del hombre hurgando allí como si se tratara de un monedero. Al subconsciente se lo debe tratar con sumo cuidado, del mismo modo como el cazador cuida a su presa, a la que procura atraer. Usted no la hallará si va en su busca".

Para finalizar estos apuntes del texto de Stanislavski —relacionados con el proceso todavía no denominado así, Método de las Acciones Físicas, en la etapa de Otelo, reproducimos la nota (4), de la pág. 295.

"Stanislavski llama pausa escénica al procedimiento que utilizaron con frecuencia los mayores artista dramáticos (Salvini, Rossi y otros). En los momentos culminantes del papel, el actor crea escenas de mímica muda que amplían y profundizan el contenido trágico. Esas pausas, ricas de una acción sin palabras, de acuerdo con la opinión de Stanislavski, "ayudan a transformar frases sueltas de un breve monólogo en periodos de vida humana".

EL INSPECTOR..

La percepción real de la vida de la obra y el personaje (1930 -1937). Entramos ahora a la tercera, última etapa del proceso de elaboración del nuevo método o técnica del trabajo del actor sobre el papel, que consiguió la acuciosidad investigadora y tenaz experiencia de Stanislavski, culminando en el llamado Método de las Acciones Físicas. De los escritos del maestro ruso que versa sobre esta etapa, y que fueron publicados por primera vez en español, en sus Obras Completas, editadas en Buenos Aires en

1987, luego que fueron editadas en Rusia, recién, no obstante que los últimos escritos de Stanislavski, datan de 1937, pocos meses antes de su muerte.

Transcribimos pues, fragmentos de otros trabajos suyos, producidos en torno a la puesta en escena de *El inspector*, comedia satírica de Nicolas Gogol.

"Los actores suelen pasarse horas enteras frente al libro abierto, esforzándose en penetrar en la obra no sólo espiritualmente, sino también físicamente. Tensos, demudados por el esfuerzo, procuran concentrarse repitiendo las palabras todavía extrañas del texto. Sus gestos y expresiones no controlados desde adentro, en lugar de una mímica natural resultan muecas desagradables. Cuando nada ayuda, los actores se atavían y maquillan para poder abordar el papel desde la imagen exterior. Como resultado sobrevienen, las nefastas contradicciones.

"Para salir del apuro, el director reúne a los participantes y pasa meses con ellos para realizar juntos, un detenido estudio de la obra. Nuevamente hay debates y cambios de opiniones. A veces se invita a especialistas que pronuncian conferencias. También se exhiben bocetos de los futuros decorados, croquis de los trajes y de la futura puesta en escena. Luego se detalla lo que cada intérprete tendrá que leer cuando suba al escenario. Por fin la mente de los artistas se impregna de todo tipo de detalles referentes al personaje.

"Y entonces se les dice: "Subid al escenario, interpretad los personajes y tratad de aplicar todo aquello que acabáis de aprender en el curso de los últimos meses de estudio en grupo". Con la mente colmada y el corazón vacío, suben al escenario, pero nada pueden interpretar.

"Uno se pregunta entonces: ¿es correcto ejercer tal presión desde el primer contacto, cuya frescura se debe proteger con tanto esmero? ¿Sirve acaso el método de imponer ideas, los criterios y las percepciones que no se hayan amigado en el alma del actor?

Hubo una pausa, y Tórtsov continuó:

"Mi modo de enfocar un nuevo papel es distinto y consiste en lo siguiente: sin realizar la lectura previa de la nueva obra, sin llevar a cabo charla alguna sobre ella, se invita directamente a los artistas al primer ensayo". (2)

En la nota (2), los recopiladores dicen: "Acercas de la evolución de las ideas de Stanislavski, sobre el período de trabajo "de escritorio" o "de mesa", cabe recordar que ya a comienzos de la década de 1920, en su Historia de una puesta en escena (novela pedagógica), el maestro dejó constancia de su actitud crítica para con el mencionado período como el momento inicial sobre la obra.

"Stanislavski realizó ejercicios de esta índole en el plano pedagógico -experimental en el estudio de Opera y Arte Dramático, que hoy lleva su nombre, con el material de "La desgracia de tener ingenio" y los ensayos elaborados por los propios alumnos; proponía a sus oyentes que intentaran el siguiente método para abordar el trabajo sobre una nueva pieza: relatar sin demasiados detalles el conflicto de la pieza, empezando por el contenido de su primer episodio, para luego sugerir a los actores-alumnos la interpretación de la ficción exterior de acuerdo con sus acciones físicas. Después, a medida que iban dominando las acciones del personajes, debían

profundizar gradualmente las circunstancias dadas, ampliando así el conocimiento de la obra.

"– Bien, vamos a hacer una prueba: representaremos una obra. Os relataré la fábula por episodios e iréis interpretándola. Voy a seguirlos para ver como improvisáis. Anotaré lo más acertado. De ese modo, en un esfuerzo común, anotaremos y representaremos al mismo tiempo lo que todavía no se ha escrito".(3)

La nota (3): Esta vía de crear la pieza por el método de la improvisación con participación de los actores mismos siempre interesó a Stanislavski como medio de despertar en ellos una mayor iniciativa en la encarnación de la imagen escénica. Procuraba atraer a esta labor a un experimentado dramaturgo.

"A. A. BLOK anotó en su diario lo siguiente, en octubre de 1912: "Se da a los actores (en su mayoría jóvenes) el cañamazo, el esquema, el tema. El dador del esquema (el dramaturgo por ejemplo) conoce detalladamente su desarrollo, pero las palabras las dan los actores".

"Conocéis bien, por experiencia propia, aquel estado del artista en el escenario que llamamos "estado de ánimo en la escena". Este unifica todos los elementos dirigiéndolos hacia el trabajo creador. Para conocer la esencia de la obra, para formarse un juicio sobre ella, es indispensable el elemento que impulsa sus fuerzas interiores.

"Nuestra razón es muy dócil. En todo momento está dispuesta a participar en el trabajo. Pero la razón no basta. Es indispensable la directa y cálida participación de la emoción, del deseo y de todos los demás elementos del estado de ánimo en la escena. Con la ayuda de ellos se debe crear dentro de uno mismo la sensación real del personaje.

"Es menester volcar dentro del estado de ánimo en la escena, la sensación real de la vida del personaje, previamente creado, y no sólo la espiritual, sino también la física.

"A la pregunta de los extrañados alumnos: ¿De dónde sacar entonces esa sensación de la vida del personaje percibida espiritual y físicamente?

"A este problema, precisamente, dedicaremos la clase de hoy -dijo Tórtsov.

"Usted, Nazvánov, que recuerda, según dice a grandes trazos "El inspector", de Gogol, suba al escenario e interprete a Jlestakov desde el momento de su aparición en el segundo acto.

"¿Cómo podré interpretarlo si no sé qué debo hacer? -expresó Nazdánov.

"Usted no conoce todo, pero sí algo. Interprete ese algo, o, mejor dicho, vaya realizando aquellas acciones físicas, así sean las más pequeñas, en forma veraz y sincera, partiendo de su propia persona. En la obra dice: Entra Jlestakov. "¿Acaso no sabe usted cómo se entra en un cuarto de hotel?... Pues entre. Luego reta a Osip el sirviente, porque éste estuvo nuevamente "tirado sobre la cama". ¿Ignora cómo se hace para reprender a un sirviente?... Luego Jlestakov quiere obligar a Osip a conseguir algo de comer. Usted sabe cómo hay que dirigirse a alguien para solicitar algo difícil. Entonces, interprete sólo aquello que usted percibe como verdad, en lo que usted va a creer sinceramente".(5)

Nota (5). En el borrador del manuscrito titulado por Stanislavski "El trabajo sobre el papel (acciones físicas) hay una serie de fragmentos del texto que son afines al material que publicamos. Uno de ellos, concluye así: "No os pido que viváis en seguida el papel; hallad vuestro superobjetivo y la acción central, así como las circunstancias dadas. Sé que es difícil y hasta imposible en los primeros momentos. por eso les propongo lo más fácil, simple y accesible o sea, la acción física: entrar en la habitación, reñir a Osip, dirigirse a él con un pedido delicado.

"Ante la objeción de un alumno de que el pedido no es una acción física , responde Tórtsov: ¿Acaso la lengua y el aparato vocal no son parte de nuestro cuerpo?

Al exigir a los actores la capacidad para justificar y realizar en su propio nombre todas las acciones del papel, Stanislavski se basa en que no hay acción ni situación que no se puedan justificar con las emociones propias, como por ejemplo de los recuerdos emotivos. "Si bajo cada hecho ubica su emoción propia, el artista estará en terreno firme", dice el maestro.

Nuestra próxima CH. D. N° 70 - T.I., continuará con el Tomo IV°.

Tema: Stanislavski formuló la condición fundamental del trabajo por el nuevo método: el actor debe actuar no como alguien, en algún momento, en alguna parte, sino como yo, hoy y aquí, con lo que empezaría a actuar en las circunstancias del papel.

Nuestra CH. D. de hoy N° 70 - T.I., prosigue con la transcripción de los párrafos escogidos del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Lo que está al alcance de vosotros es muy poco, la transmisión de la fábula exterior con sus episodios y con sus acciones físicas más simples.

"En un principio es posible realizarlo de un modo sincero y veraz, en nombre propio y por propio riesgo; pero si se intenta dar algo más, se tropieza con problemas que no se está en condiciones de resolver.

"Debéis procurar manteneros dentro de la limitada esfera de las acciones físicas. Buscar en éstas la lógica y la consecuencia, sin las cuales no es posible hallar la verdad ni la fe y, por lo tanto, tampoco aquel estado que llamamos "yo existo, yo soy".

"No es posible vivir sinceramente las acciones que no son dictadas por uno mismo; es preciso crear las acciones propias, análogas a las del personaje, indicadas por la propia conciencia, los deseos y sentimientos, la lógica, la consecuencia, la verdad y la fe.

"Un importante principio:

— "Cualquiera que sea el personaje que interprete el artista, éste debe actuar siempre en nombre de su propia persona, bajo su propia responsabilidad. "Si sucede que no se ubica a sí mismo en el papel, destruirá, por la misma razón, al personaje que interprete que estará privado de sentimiento vivo. Este sentimiento sólo puede serle conferido al personaje interpretado, por el artista, sólo por él y nadie más. Por ello, interpretad cualquier personaje en nombre propio en las circunstancias dadas por el autor. De este modo usted se encontrará en primer lugar a sí mismo dentro del papel. Una vez hecho eso, ya no resultará difícil ir plasmando todo el papel. La emoción humana viva es un excelente terreno para ello".

"No intente nunca ubicarse a la fuerza en el papel. No intente estudiarlo por obligación. Por la misma razón no les entrego de entrada el texto, y les ruego no utilizarlo siquiera en vuestra casa, para no malograr mi plan. Usted mismo debe elegir e interpretar la vida que representa, aunque sea en la parte más pequeña, que le resulte accesible al comienzo. Hágalo así también hoy, cuando es uno mismo el que tiene que procurar salir de una situación difícil que plantea la situación dada. Como resultado se sentirá un poco dentro del papel. Siguiendo así esa línea podrá llegar a percibir, más adelante, el papel dentro de sí mismo.

"Pues bien, díganos qué haría usted en la vida real, aquí, hoy, ahora mismo. (10)

Nota 10. Esta condición fundamental del trabajo por el nuevo método quedó

formulada por Stanislavski de la siguiente manera: el actor debe actuar no como alguien (Ilestakov), en algún momento (en la década del 20 del siglo pasado), en alguna parte (en la imaginaria casa de Famúsov), sino como yo (en este caso Nazdánov), hoy (verano de 1936), aquí (en la sala de Barvil) empezaría a actuar en las circunstancias del papel.

Algo más adelante –nota 11– al final de su conversación con los alumnos, Tórtsov - Stanislavski subordina directamente el éxito de su nuevo método al grado de adiestramiento de los actores en las acciones "sin objeto". De esto dependerá, según afirma, los plazos de trabajo sobre la pieza, la exactitud en el cumplimiento de las acciones en la escena, la frescura y sinceridad de la interpretación del actor, la capacidad para atraer el trabajo al subconsciente.

Stanislavski insiste en que los actores lleven la técnica de las acciones "sin objeto" hasta el virtuosismo, mediante ejercicios constantes y sistemáticos. "Este trabajo debe ser diario, constante, como las vocalizaciones del cantante o los ejercicios de la bailarina", escribe.

"Ahora que entendéis la lógica y la consecuencia, ahora que percibís la verdad de las acciones físicas, creyendo en lo que se hace en escena, no os será difícil repetir la misma línea de la acción en las distintas circunstancias que os ofrece la obra, juntamente con las que inventa y completa vuestra imaginación.

"Espero que hayan comprendido la diferencia entre abordar y jugar el papel desde el punto de vista personal, ver la obra con los propios ojos, o con los del autor, con los del director o con los del crítico.

"Desde el punto de vista personal se vive el papel, mientras que visto con los ojos de un extraño sólo se imita y no se adapta a él. Desde el punto de vista personal se comprende y percibe el papel con la razón, con el sentimiento, con el deseo y con todos los elementos del alma, mientras que, haciéndolo en nombre de otros, se lo percibe en la mayoría de los casos solamente con la razón. Pero los análisis exclusivamente racionales no son suficientes en la comprensión y creación del papel. Debemos abarcar el personaje interpretado con la plenitud de nuestro ser espiritual y físico. Solo reconozco ese tipo de enfoque.

En la clase siguiente: "¿Cómo hacer? –razonaba Tórtsov, como hablando consigo mismo, al entrar hoy en clase. –La transmisión oral es tediosa, árida y poco convincente para un trabajo práctico. Lo mejor sería procurar que vosotros mismos llegárais a percibir lo que quiero explicaros. Lamentablemente no domináis todavía la acción sin objeto, como para que ejecutéis lo que necesito. Tendré que subir yo mismo al escenario para demostrar cómo de simples objetivos y acciones se pasa a la creación de la vida física y de ésta a la creación de la vida del espíritu humano. Cómo a través de ella nace en el interior la sensación real de la vida de la obra y del personaje. Cómo esa sensación de un modo natural, se vuelca en el estado anímico y escénico.

"Tórtsov subió al escenario, se retiró detrás de los bastidores, meditó un momento y se volvió hacia nosotros.

"–¿Qué estaba haciendo en ese momento? Estuve analizando mis acciones físicas dentro de las circunstancias dadas del personaje Ilestakov, y lo hacía ayudado no sólo por el intelecto; todos los demás elementos me ayudaban. Estuve analizando con el

cuerpo y con el alma. Reconozco el análisis así y solamente así.

– "Voy a continuar mi trabajo desarrollando lo que me sugirieron ese análisis y los recuerdos".

"Tórtsov se volvió a retirar y, así que se hubo preparado, realizó brillantemente lo que había imaginado. ¿Cómo hace para lograrlo?"

Estuvo reflexionando un buen rato y luego nos dijo:

"-Lo que estuve realizando lo hice, no por la vía de un simple análisis intelectual: me estuve examinando dentro de las condiciones de la vida del personaje, con la participación directa de todos los elementos humanos o interiores. Y a través de sus impulsos naturales realizaba la acción física. Lo importante no es la acción en sí, sino el impulso espontáneo para realizarla. Guiado por la experiencia de la vida, busco siempre las acciones físicas veraces; para creer en ellas es necesario fundamentarlas y justificarlas interiormente, en las circunstancias dadas del papel. Cuando encuentro y percibo esas justificaciones interiores, entonces mi alma, en cierta medida, se identifica con el alma del personaje.

"Después Tórtsov ejecutó repetidas veces las acciones físicas, evocando repetidas veces en su interior los impulsos indispensables para la acción.

"Siento – decía él, sin apartarse de su trabajo – como de algunas acciones aisladas se están formando grandes períodos, y de estos últimos se van gestando a su vez líneas ininterrumpidas de acciones lógicas y consecuentes. Estas tienden hacia adelante. Esa tendencia engendra el movimiento y éste crea la auténtica vida interior.

"Dentro de esa sensación reconozco la verdad y esta última engendra la fe. Cuanto más repito la escena, más se afirma esa línea, y tanto más fuerte son la vida y su verdad. Recordemos que a esa línea ininterrumpida de acciones físicas la llamamos en nuestro lenguaje línea de la vida física del cuerpo humano.

"¡Se trata de la vida física del cuerpo humano del personaje!; esto es de enorme importancia".

"Tórtsov continuó: "Creada la vida física del personaje ya está viviendo dentro de mí, por sí sola, al margen de mi voluntad y mi conciencia, su vida interior. Para confirmación de ello servirá el hecho de que mis acciones físicas, como vosotros mismos lo habéis afirmado, no se ejecutaron de manera ávida, formal, sin vida, sino que fueron animadas y justificadas desde el interior.

"¿Cómo ocurrió ello? Muy naturalmente; la relación entre el cuerpo humano y su alma es insospechable: se relacionan mutuamente. Cada acción física, sino es una simple acción mecánica, está animada desde el interior; oculta una vivencia.

"De este modo se van creando los dos planos del personaje: el interior y el exterior interrelacionados. El objetivo final los aproxima y crea el vínculo indisoluble, en que la línea de la vida espiritual se origina en la línea física y coincide con ella.

"Concluyó Tórtsov: "Cuanto más frecuentemente perciba yo la vida del cuerpo humano, interpretando a Jlestakov, con tanta mayor claridad se va a ir perfilando y

afirmando dentro de mí la vida del espíritu humano del personaje. Mientras más a menudo perciba la conjunción de esas dos vidas, la física y la espiritual, tanto más voy a creer en la verdad psicológica de ese estado, y en la misma medida captaré los dos planos del papel. La vida física es un terreno muy fértil para la simiente del espíritu humano. Sembrad ésta en la mayor medida posible.

"Para ello, vayan creando los mágicos "sí", las circunstancias dadas y las fábulas imaginadas. Todo ello se anima súbitamente, confundiéndose con la vida física, justificando y provocando sus reacciones. La lógica y la consecuencia de las acciones vivas ayudan a afirmar la verdad de aquello que estáis realizando en la escena, y también a crear la fe en todo lo que ocurrirá sobre las tablas.

"Cuando más repetía la línea de las acciones físicas, los impulsos interiores hacia la acción, con más frecuencia surgían los movimientos espontáneos.

"Considerad, pues, la capacidad que contiene nuestro método para abordar el personaje desde las simples acciones físicas. Por algo insisto tanto en el hecho de que debéis elaborar en vosotros mismos la técnica de la acción sin objeto. Llevándola hasta el virtuosismo.

"Si todo el elenco se prepara de este modo, a partir del segundo o tercer ensayo se podría comenzar el auténtico análisis y estudios del personaje. No aquel análisis intelectual que va desmenuzando palabra por palabra y cada movimiento que desgasta y quita vida al personaje, sino al que le confiere cada vez mayor sensación de vida real, la vida que se llega a percibir con el alma y también con el cuerpo.

"Para lograrlo, los ejercicios constantes, sistemáticos y correctos de las acciones sin objeto. Si el actor se ejercita constantemente en este trabajo, termina por conocer casi todas las actitudes humanas bajo el aspecto de sus elementos integrantes. de su lógica y su consecuencia. Esta labor debe ser diaria y constante.

"En cuanto consigáis elaborar una técnica similar, con una firme atención en todos los aspectos citados y el sentido de la verdad y la fe, surgirá en vuestro interior y por sí misma, al margen de la conciencia, una fuerza interior creadora. En vuestras almas y vuestros cuerpos comenzarán a trabajar el subconsciente, la intuición, la experiencia de la vida, el hábito de revelar sobre las tablas las cualidades humanas, las que en su conjunto, forman la creación.

"Mi propósito, y el vuestro como actores es crear nuevamente un ser vivo. El material no debe ser extraído de parte alguna, sino del interior de uno mismo, de las experiencias y recuerdos vividos por vosotros en la realidad, de los deseos y elementos análogos a las emociones, a los deseos y a los "elementos" del personaje por interpretar.

"Nuevamente recurrimos a la ayuda de la naturaleza, con su subconsciente, su intuición, su hábito, su experiencia, su inercia; en una palabra con todo aquello que, al margen de nuestra conciencia provoca la acción física. ¿Cómo hacer para evocar desde nuestro interior las acciones físicas o instintivas o de cualquier otra índole? Hay que preguntarse: ¿Qué haría yo en la vida real en circunstancias análogas a las de la obra?.

"En forma instintiva y natural creáis la línea de las acciones físicas, lógica y consecuentemente. Es indispensable definir y sobretodo sentir, qué haríais como

hombre si en la vida real os encontraréis de pronto en la situación y en las condiciones del personaje interpretado. En este trabajo os guiará el sentimiento humano, la experiencia personal, —y por supuesto, la imaginación—. "En forma imperceptible, y de acuerdo con la sensibilidad humana, le sugeriréis las acciones físicas justas".

Para hacerse mejor comprender de sus alumnos Tórtsov, usa de la metáfora del tren y sus rieles.

"Siguiendo el camino de hierro, el viajero llega a nuevos lugares, va obteniendo nuevas impresiones; algunas lo deleitan, otras lo entristecen, pero todo lo mantiene en permanente estado de inquietud, lo hace cambiar de ánimo constantemente.

"Lo mismo ocurre con la escena. ¿Qué representa allí a los rieles? Es necesario contar con un material resistente. Lo más adecuado para ello son los objetivos físicos. Estos se realizan en el cuerpo, que es incomparablemente estable.

"La línea ininterrumpida de las acciones físicas, consolidadas con los fines y concretos objetivos a manera de clavijas y durmientes, es necesario para nosotros, del mismo modo que lo es para el viajero la vía férrea.

"En el período de la creación, para no extraviarse en los complejos vericuetos de la obra hay que aferrarse firmemente a la línea precisa de las acciones físicas.

"En los momentos de vivencias trágicas en la escena, lo que menos debe tenerse presente es lo trágico y lo sentimental. En lo que se debe concentrar es en las acciones físicas más simples, justificadas por las circunstancias dadas.

"— Los hombres que no comprenden el significado de la línea de la vida del cuerpo humano, se ríen cuando se les explica que una serie de las más simples y reales acciones físicas puede crear un impulso para la gestación de una vida elevada del espíritu humano del personaje. A esta gente le resulta chocante el modo naturalista del método. Pero si hemos de derivar este término de la palabra "natura", esto no implicará nada comprometido.

"Por otra parte, la cuestión no estriba en las pequeñas acciones realistas, sino en toda una serie de propiedades de nuestro organismo creador, que surgen gracias a los impulsos que determinan las acciones físicas.

"Hacemos de las acciones físicas el objeto y el material del que surgen las emociones, los deseos, la lógica, la consecuencia, el sentido de la verdad, la fe y otros "elementos anímicos" del "yo existo". Todas ellas se desarrollan sobre las acciones físicas de las que se va creando la línea de la vida física del cuerpo humano.

"Es necesaria una lógica y consecuencia de las acciones y del sentimiento. Buscar en ellas la verdad para crear la fe, el "yo existo", etc. Para lograr aquello no hay que permanecer sentados frente al escritorio, enfrascados en los libros; no desmenuzar el texto de la obra en trozos, lápiz en ristre hay que permanecer en el escenario, actuando, buscando en la acción, dentro de la vida misma de nuestra naturaleza, aquello que había ayudado a nuestras acciones.

"En otras palabras, hay que examinar nuestras actitudes no sólo con la razón, es decir, teóricamente, sino que hay que abordarlas compartiendo de la práctica de la

vida, de la experiencia humana, desde la sensibilidad artística, desde la intuición, desde el subconsciente. Si buscamos lo que resulta imprescindible para la realización de las acciones físicas y de otro tipo, nuestra propia naturaleza acude en nuestra ayuda. Tratad de penetrar en este proceso y comprenderéis que en las condiciones de la vida del papel, este proceso en nada se asemeja al frío e intelectual estudio del papel que comúnmente realizan los actores en la etapa inicial de la creación.

"Estas búsquedas no son teóricas, sino prácticas, y están destinadas a la realización del objetivo real que se logra en la escena mediante la acción física. Absorbidos por ésta, no pensamos y ni aún advertimos el complejísimo proceso interior del análisis, que en forma natural e imperceptible se realiza dentro de nosotros.

"De este modo, el nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método reside en que la más simple acción física, durante su real encarnación en la escena, obliga al actor a crear, siguiendo a sus propios impulsos, las más diversas situaciones imaginadas, circunstancias dadas y los "sí".

"Señalamos especialmente esta nueva y feliz propiedad de un natural y espontáneo autoanálisis".

Nuestra próxima CH. D. N° 71 - T.I., continuará con el Tomo IV°.

Tema: Abundando en las excelencias de su Método, Stanislavski dice: "Entusiasmado con las acciones físicas, uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente".

Esta CH. D. N° 71 - T.I., continúa la reproducción de los párrafos seleccionados del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Al comenzar la clase siguiente Tórtsov anunció:

"Proseguiré el estudio de mi método sobre la creación de la vida del cuerpo humano del personaje.

"¿Cuáles son los caminos para estimular nuestra naturaleza creadora? Sabéis que hay que dejar en libertad al subconsciente. En este caso mi método también puede prestar ayuda.

"Entusiasmado con las acciones físicas, uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente. Con ello se le ofrece libertad de acción y se atrae aquéllas hacia el trabajo creador. En otras palabras, hay que dirigir la atención a la creación de "la vida del cuerpo humano". Con ello brindaréis plena libertad a vuestra naturaleza, la que, al margen de la conciencia, os ayudará, evocando, animando y justificando las acciones físicas

"Las acciones de la naturaleza y del subconsciente son tan profundas y sutiles, que el creador mismo no las advierte.

"No está dentro de las posibilidades humanas realizar conscientemente ese trabajo oculto, pero lo que no está a nuestro alcance lo realiza la misma naturaleza. ¿Qué es, pues, lo que ayuda a atraerla para realizar esa labor? Mí método de la creación de "la vida del cuerpo humano". Es él que atrae el trabajo por las vías normales y naturales, las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se puede someter a ningún control. Quiero destacar precisamente esa nueva propiedad de mi método.

"Para ello "mientras estáis en el escenario en el momento de cumplir los objetivos físicos, mientras os adaptáis al objeto de la obra, pensad solamente en el modo de expresar, en la forma más veraz, brillante y gráfica aquello que debéis transmitir. Claro está que no se puede prever hasta qué punto podéis lograr este objetivo. Lo importante es que vosotros mismos lo deseéis sinceramente, que tendáis hacia ello y tengáis fe en la posibilidad de lograrlo. Toda nuestra atención tendrá que ser absorbida por la acción física que os hayáis propuesto. Mientras tanto, la naturaleza, al ser liberada de vuestra tutela, realizará aquello que no le es dable realizar a la psicotécnica consciente del actor. Aferráos a las acciones físicas. Ellas conceden libertad a la naturaleza creadora y preservan al sentimiento de toda coerción.

"La nueva peculiaridad de este método reside en que ayuda a extraer del alma del actor su propio material interior y vivo, análogo al del personaje.

"Ese proceso lo realiza nuestra naturaleza de manera completamente normal, natural y en su mayor parte subconscientemente. La nueva y feliz característica de este método consiste también en que evoca, a través de la "vida del cuerpo humano", "la vida del espíritu humano" del papel. Lleva al artista a sentir vivencias análogas a las del personaje interpretado.

"Gracias a ello, el creador, a través de las propias sensaciones, va conociendo la psicología del personaje. Por algo en nuestro idioma "conocer" significa "sentir". El resultado señalado no se logra con la ayuda de la razón, sino valiéndose de todas las fuerzas interiores y creadoras de la naturaleza.

"La siguiente condición constituye la base de nuestro método; reside en lo accesible de los objetivos físicos, cuando apenas se aborda el estudio del personaje.

"Estos objetivos no deben violar ni superar las posibilidades creadoras del artista; por el contrario, deben ejecutarse fácilmente, con naturalidad, siguiendo las leyes de la naturaleza humana.

"El camino de abordar el papel desde el exterior es más accesible, pues en él tratamos con el cuerpo humano que es palpable y visible, y no con el sentimiento y sensaciones que son imponderables, inestables y caprichosos. Sobre la base de la indisoluble relación que existe entre la vida física y espiritual y de su acción recíproca, creamos la línea del "cuerpo humano", para que a través de ella, espontáneamente podamos evocar la línea del "espíritu humano" del personaje.

"Meditadlo bien: ¡Crear de un modo lógico y coherente la vida simple y fácilmente accesible del cuerpo humano del papel, y como resultado percibir de pronto dentro de uno mismo "la vida del espíritu humano", que el autor tomó de la auténtica vida real, de la naturaleza humana de otros seres! ¿no es esto un milagro?

"Por ello el actor necesita en primer lugar afirmarse en las acciones físicas más elementales, correctas y accesibles.

"En cuanto a los directores, se les puede aconsejar que no traten de imponer nada a los artistas y no tentarlos con lo que no esté dentro de sus posibilidades, sino tratar de atraerlos, llevándolos a que por sí mismo requieran de la dirección lo que necesitan para la realización de las simples acciones físicas. Es necesario saber excitar en el actor el deseo de su papel.

"Para evitar los inconvenientes señalados, os aconsejo mantener firmemente la línea salvadora de la vida física del papel. Esta línea estable os preservará de desviaciones y os conducirá inevitablemente hacia la vida del espíritu humano del personaje. Así ha quedado explicado "lo que constituye la peculiaridad y el secreto de nuestro método, que vela por la libertad en la creación del artista".

"Haremos un resumen de nuestras investigaciones sobre nuestro método. Abordar y estudiar la obra y el papel con todo el ser y no sólo con la razón. Es menester volcar en el estado anímico creado una sensación real de la vida dentro de las circunstancias dadas de la obra. Esto produce en el artista creador una transformación mágica, una verdadera metamorfosis.

"Hay una enorme diferencia entre la existencia auténtica y la literaria, puramente

descriptiva, entre la percepción emocional de la vida y la concepción intelectual, entre la visión imaginaria y la sensación física, entre un concepto frío y muerto y la concepción viva, animada.

"Si el actor, "además de imaginar, ejecuta físicamente las acciones análogas a las del personaje en análogas circunstancias, obtendrá la posibilidad de comprender y sentir la auténtica vida del personaje interpretado, no sólo con la razón, sino también con la sensación viva de todo el organismo humano.

"Hemos revelado una serie de características y posibilidades de nuestro método de crear la "vida del cuerpo humano"; de modo automático, analiza la obra atrayendo hacia la creación la naturaleza orgánica con sus valiosas fuerzas internas, que nos sugieren las acciones físicas; de modo automático también, evoca desde el interior el material humano vivo necesario para la creación, ayudando en los primeros pasos a presentir el clima general y la naturaleza de la obra. Todas estas nuevas y muy importantes propiedades de nuestro método lo hacen aun más valioso desde el punto de vista práctico".

"Ustedes –dijo Tórtsov dirigiéndose a los alumnos– admiten que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea por las acciones físicas, por toda la línea ininterrumpida, por la "vida del cuerpo humano?".

"Decís que el sentimiento sigue a la acción en un papel creado y bien concluído. Pero en un principio, cuando aún no está creado, aquél sigue también la línea de las acciones lógicas. Tratad, pues, de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando al personaje? ¿Para qué estar sentado, durante meses y meses, frente a la mesa tratando de exprimir desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a comenzar a vivir al margen de la acción?"

"Más vale subir al escenario a comenzar y actuar, es decir, a ejecutar aquello que en el momento dado resulta más accesible. Detrás de la acción, por sí mismo y de un modo natural, en virtud del lazo o vínculo existente con el cuerpo, surgirá en lo interior aquello que en un momento dado es accesible al sentimiento".

Ahora extractamos los puntos más importantes del "Complemento para el trabajo del actor sobre el papel. El Inspector. (Plan de Trabajo sobre el papel)."

Hay una nota (1) de los compiladores que aclara lo del título de este trabajo de Stanislavski, que se refiere a "El Inspector", pero que como se verá, los compiladores insertan un "Plan de trabajo sobre el papel" correspondiente a la comedia "La desgracia de tener ingenio" del período 1916 - 1920, lo que es de tener en cuenta dado que El Inspector es del período 1936 - 1937, o sea el último tramo de la evolución en el proceso de elaborar el nuevo método de Stanislavski, "la vida del cuerpo humano" o Método de las Acciones Físicas.

"Nota 1. Para ilustrar la primera etapa del trabajo con el actor según el método que aquí se indica, presentamos un ejemplo de la experiencia pedagógica de Stanislavski con los asistentes del estudio sobre el primer acto de "La desgracia de tener ingenio". Según la opinión de Stanislavski no hay que relatar en seguida el contenido de toda la pieza; basta narrar su primer episodio, deteniendo la atención inicialmente sólo en las

acciones físicas más imprescindibles para el intérprete (sin las cuales en el futuro no puede construirse el papel; por ejemplo, Lisa despierta en el sillón de la sala de los Famúsov y comprueba que ya es la mañana. El intento de la actriz de ejecutar esa acción del papel (el despertar) suscita inmediatamente una pregunta: ¿por qué se durmió en el sillón? Aclarar estas circunstancias determina que se precisen las acciones realizadas: la orientación en un ambiente no habitual, el recuerdo de que le impusieron pasar ahí la noche". Y así sucesivamente con las otras siguientes acciones.

"Stanislavski atribuía primordial importancia, a ese análisis práctico de la pieza según sus principales acciones y acontecimientos, precisando de manera gradual las circunstancias de la vida de los personajes; comparaba este proceso con el tendido de una línea férrea, por la cual posteriormente se mueve el personaje.

- 1) El relato (general, no muy detallado) de la fábula de la obra.
- 2) Representar la fábula exterior según las acciones físicas (por ejemplo entrar en la habitación). No es posible entrar si no se sabe de dónde se viene, hacia dónde se va, ni con qué fin. Por ello, el alumno reclama o inquiriere circunstancias que justifiquen la acción. Los simples hechos exteriores de la fábula. La justificación de las simples acciones físicas en las circunstancias dadas (las más exteriores y rudimentarias). Las acciones se extraen de la obra; si faltan se inventan en el mismo orden que las de la obra: qué harían "si", ahora, hoy y aquí mismo... si se encontraran en circunstancias análogas a las del personaje.
- 3) Los esbozos sobre el pasado y el futuro (el presente vive en la escena misma): de dónde vino, hacia dónde va, qué sucedió durante los intervalos de las salidas.
- 4) El relato (más detallado) de las acciones físicas y de la fábula de la obra; como también más detallado respecto de las circunstancias dadas y del "si".
- 5) Momentáneamente, se determina aproximadamente y grosso modo el superobjetivo.
- 6) Sobre la base del material obtenido, la realización aproximada de una acción central se lleva a cabo grosso modo. Permanentemente se pregunta: ¿Qué haría "si"...?
- 7) Para ello, se practica la división en grandes trozos físicos (sin ello no hay obra, ni grandes sesiones físicas)
- 8) Cumplir (representar) esas simples acciones físicas sobre la base del interrogante: ¿qué haría si?
- 9) Si un trozo grande no puede ser abarcado momentáneamente, se fraccionará en trozos menores y, si fuera necesario, en pequeños y más pequeños aún.

El estudio de la naturaleza de las acciones físicas. Observar cuidadosamente la lógica y la consecuencia de los grandes trozos con sus elementos integrantes, reuniéndolos en grandes acciones sin objeto.

- 10) Crear la línea de las acciones físicas, orgánicas, lógicas y consecuentes. Fijar esa línea afirmándola en la práctica (repitiendo varias veces); representarla y grabarla profundamente librándola de todo lo superficial, conduciéndola de ese modo hacia la verdad y la fe.

La lógica y la consecuencia de las acciones físicas conducen hacia la verdad y la fe. Afirmarlas, pues, a través de la lógica y la consecuencia.

- 11) La lógica, la consecuencia, la verdad y la fe, limitadas por el estado de "aquí, hoy, ahora", se afirman y se fundamentan más aún.
- 12) Todo ello en conjunto crea el estado del "yo existo".
- 13) Donde se encuentre presente el "yo existo", allí se hallan la naturaleza orgánica y su subconsciente.
- 14) Hasta ahora, se representaba con las palabras propias del actor. La primera lectura del texto (5).

"La nota (5), de los compiladores dice: "Stanislavski sostenía que ese conocimiento del texto de la pieza, que se basa en una prolongada preparación de los actores, les permite a éstos evaluar más profundamente el proyecto del autor. Hay que dar a los actores el texto –decía– sólo cuando les resulta imprescindible para realizar las acciones".

"Los alumnos ya actores se aferran a algunas palabras y frases del autor que los han impresionado especialmente. Que las anoten y las incluyan en el texto del papel entre algunas otras palabras fortuítas o nacidas espontáneamente. Luego de la segunda o tercera lectura, se incluyen nuevas anotaciones, nuevas introducciones, realizadas en el texto espontáneo y fortuúto del papel. Así, gradualmente, en un principio en forma de oasis aislados y luego en forma de largos períodos, el papel se va completando con las palabras del autor.

- 15) El texto se aprende y se fija, pero no en voz alta, para evitar el parloteo mecánico y la creación de pequeños trucos verbales. Por las mismas razones, las puestas en escena –movimiento escénico– se aprenden y se fijan también cuando el texto ya se domina, evitando de ese modo las acciones realizadas de manera mecánica.

"Es menester representar y afirmar sólidamente durante largo tiempo la línea de las acciones lógicas y consecuentes, de la verdad y la fe, del "yo existo" y de la naturaleza orgánica y su subconsciente. Justificando esas acciones nacen por sí solas nuevas y más sutiles circunstancias dadas, una más profunda y objetiva acción central. Ir justificando imperceptiblemente la línea de las acciones físicas en las circunstancias dadas, psicológicamente cada vez más sutiles, como asimismo con la acción central y el superobjetivo.

- 16) Continuar la representación de la obra sobre las líneas establecidas, pensar en las palabras, pero procurar sustituírlas durante la representación por la vocalización.(6)

"La nota (6) dice: Stanislavski trata el tema del tarareo de un modo detallado;

consideraba útil que en determinada etapa del trabajo sobre el papel se concentre toda la atención en el plan de la entonación del papel y proponía a los actores que se influyeran sólo con sus entonaciones.

- 17) Una correcta línea interior se ha insinuado ya durante el proceso de la justificación de las acciones físicas y de otras líneas. Debemos afirmarlas más aún, de modo que el texto verbal quede supeditado a ella, en lugar de volcarse mecánicamente. Seguir la representación de la línea interior del subtexto. Relatar con propias palabras: 1) La línea de la idea. 2) La línea de las imágenes escénicas. 3) Explicarlas para crear la comunicación y la línea de la acción interior. Estas son las líneas fundamentales del subtexto del papel. Debemos afirmarlas lo más sólidamente posible, apoyándolas en forma permanente".

Nuestra próxima CH. D. N° 72 -T.I., proseguirá con el Tomo IV^o

Tema: En la demostración de las excelencias de su Método, Stanislavski apunta: "No se puede interpretar solamente la psicología del personaje. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas".

Nuestra CH. D. N° 72 -T.I., de hoy, continúa reproduciendo los fragmentos seleccionados del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

En los puntos restantes del Plan de Trabajo, Stanislavski, recomienda:

"En mesa redonda debemos leer la obra, siguiendo el texto del autor, con las manos sujetas al asiendo [proponía a los alumnos que se sentaran sobre sus manos para que renunciaran transitoriamente a la gesticulación y concentraran toda su atención en la expresividad teatral], tratando de transmitir a los actores con la máxima precisión todo lo elaborado, como también las acciones y detalle del texto.

"En mesa redonda también, pero con las manos y el cuerpo liberados, se procederá del mismo modo con algunos pasajes y puestas en escena (movimiento escénico) en escenas aisladas.

"Lo mismo en el escenario, pero con algunas puestas en escena aisladas.

"La elaboración y el establecimiento de la planificación de la escenografía". Que creemos habrá antecedido a las puestas en escena (trazados de movimiento escénico).

Y finalmente: "Lo característico. Todo cuanto se ha hecho ha creado una caracterización interior. La caracterización exterior debe surgir por sí sola. Si la caracterización exterior no surge por sí sola, se la deberá adquirir exteriormente. Esta deberá injertarse, como sucede, por ejemplo, con una rama de limón en un tronco de pomelo".

Sobre la importancia de las Acciones Físicas (1)

Dice la Nota (1) de los compiladores: "Se publica por primera vez según el manuscrito; es un esbozo en borrador, escrito al parecer para la última variante de El trabajo sobre el papel para El Inspector.

"Ya sabéis que el problema no estriba en la acción física solamente, sino también en las condiciones, en las circunstancias dadas y en las sensaciones que las determinan. Entre la acción escénica y la causa que la haya originado, existe una relación inseparable. En otras palabras, entre la "línea física del cuerpo humano" y "la vida del espíritu humano" existe una identificación completa.

"Contando con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición, de la costumbre, etc., provocamos una serie de acciones físicas que se entrelazan unas con otras. A través de esas acciones procuramos indagar las causas interiores que las han originado, algunos momentos de las vivencias, de la lógica y de la consecuencia del sentimiento y de las circunstancias dadas de la vida del personaje.

Conociendo esta línea, llegamos a conocer también el sentido interior de las acciones físicas. Ese conocimiento no es de origen intelectual, sino emocional, lo que es muy importante, puesto que, sobre la base de nuestras propias percepciones, llegamos a conocer alguna parte de la psicología del personaje.

"Pero no se puede interpretar solamente la psicología del personaje. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas, observando en ellas la más cuidadosa lógica y coherencia. En vista de que esta línea está inseparablemente relacionada con la línea interior del sentimiento, logramos, a través de las acciones físicas, provocar la emoción.

La línea de la acción física se introduce lógica y consecuentemente en la partitura del personaje.

"A través de vuestras propias sensaciones, habéis conocido la relación existente entre las acciones físicas y la causa interior de los impulsos, las tendencias que los han determinado.

"Este es el camino que va de lo exterior hacia lo interior. Afirmando esta relación, repetid muchas veces la línea de la vida física del cuerpo humano. No sólo consolidaréis con ello las acciones físicas, sino también los impulsos interiores hacia aquéllas; algunos de ellos pueden, con el tiempo, hacerse conscientes. Entonces podréis utilizarlos a vuestro antojo, evocando libremente las acciones que se conectan en forma natural con ellos, Pero de muchos de esos impulsos interiores y probablemente de los más importantes, no tendréis conciencia hasta el final.

"No lo lamentéis: muchas veces la conciencia destruye el impulso interior nacido del subconsciente. Seguid en el momento de la creación, no la línea interior de los impulsos sensitivos. que saben mejor que vosotros cómo deben actuar, seguid la línea de la vida física del cuerpo humano del papel. (2)

La nota 2, dice: "Aquí se interrumpe el manuscrito. En el reverso de la última página hay una breve anotación de Stanislavski que revela el curso posterior de su pensamientos: "Contradicción: antes dije que hay que ir por la línea interior; (su pasada psicotécnica, la difundida y aún extrañamente mantenida en algunos sectores teatrales) ahora por la exterior. En el primer momento seguid la línea exterior (más fácil). Después habituáos y seguid en ciertas partes (por) la línea interior y en otras (por) la exterior".

"Pero el pensamiento contenido en esta nota de Stanislavski no fue consignado en otra parte, sino en esa "breve anotación".

Una nueva forma de abordar el papel. (1)

La nota 1 dice: "Se publica por primera vez, de acuerdo con un manuscrito que constituye una variante del trabajo sobre el papel con el nuevo método (Nº 622). El manuscrito se publica en extractos, pues Stanislavski empleó una parte en la redacción del trabajo sobre el papel para El Inspector. Fue escrito, al parecer, en 1936.

A pesar de que en este manuscrito como en los anteriores se repiten ideas expuestas por Stanislavski anteriormente, hay en él interesantes versiones que ilustran el nuevo enfoque de Stanislavski del trabajo sobre el papel.

"Las acciones físicas son muy importantes, pues se relacionan con la vida que representáis en la escena. Los espectadores acuden para conocer esa vida.

"Las acciones de la obra pertenecen al autor y a los personajes que no están animados aún, pero nosotros necesitamos acciones vivas, del propio actor, acciones que sean análogas a las del personaje representado.

"Desde el momento que reciben su papel, no lo olviden, no existe para vosotros un protagonista extraño a la obra. Hay un solo personaje, que es usted mismo, en las circunstancias dadas a aquél que está usted llamado a crear.

"Las cuestiones que uno tiene consigo mismo son muy simples; sólo tiene que preguntarse esto: "¿Qué haría yo si me encontrara en las circunstancias dadas de la obra?". Y responder con sinceridad a esa pregunta.

"El personaje correspondiente sólo se animará luego que hayáis volcado en ello el propio sentir, o mejor dicho, después que os sintáis en el papel y sintáis el papel en vosotros mismos. Al relatar la nueva obra, episodio por episodio, os transmitiré gradualmente toda su fábula. Paralelamente a mi relato, buscaréis las acciones físicas de las que se componen esos episodios. Ahora que ya domináis la lógica y la consecuencia de las acciones físicas, con ejercicios y "sin objeto", no os resultará difícil comprender y realizar mis objetivos...

"Por lo común una vez que el artista recibe el texto, se sienta frente a él y comienza a leerlo sin pausa, hasta que sus palabras desgastadas, pierden su sentido.

"Lo hace así solamente porque ignora otro modo de abordar y entrar en el papel. Mientras ese mártir, con un esfuerzo extraordinario, intenta penetrar en el texto, pone en tensión todo su cuerpo, aprieta los puños y los dientes, se le transfigura el rostro, los ojos parecen salirse de sus órbitas, y hasta gruñe por el esfuerzo realizado.

"Desesperado por lo estéril del resultado, el actor busca el auxilio del "trabajo de mesa". Allí le llenan la cabeza, durante meses enteros, con toda clase de conocimientos e informes relativos a su papel, tal como se ceban las aves, introduciéndoles los alimentos a la fuerza.

"Ahora imaginad nuestro nuevo método de abordar el papel sin sentir presión alguna. En este método no os esforzáis por penetrar en ninguna parte, ni nadie intenta coaccionaros. sino que por vosotros mismos reproducís y encarnáis, en vuestro propio nombre, lo que concierne al personaje, de acuerdo con el texto, y sólo lo que en un principio está dentro de vuestras posibilidades.

"Comenzad por lo más fácil, desde las acciones físicas, Por ejemplo, en el texto se dice que el personaje que interpretáis se encuentra al levantarse el telón acomodando sus cosas dentro de una valija. Adónde se va, es cosa que se desprende de la obra. Aprovechando las circunstancias de dominar ahora las acciones físicas sin objeto, no os será difícil ejecutar las indicaciones del autor, motivándolas con las correspondientes circunstancias dadas, extraídas de la obra o de la propia imaginación.

"Así repasaréis siguiendo las acciones y las ideas de toda la obra, extrayendo de ella o completando por iniciativa propia todo lo que por ahora os resulta accesible.

¿No sentís acaso que obtenéis dos líneas ininterrumpidas: la de las acciones físicas y la de las ideas (acciones psicológicas)? Repasad a menudo esas dos líneas para tenerlas bien asimiladas. Muy pronto advertiréis en la lógica y en la consecuencia de aquello que hacéis y decís en el escenario, la verdad conocida a través de la vida misma, tendréis fe en ella. Desde ese momento ya os sentiréis sobre terreno firme.

El esquema de las acciones físicas. (1).

La nota 1, dice: "Se publica por primera vez, según el manuscrito N° 603. Éste no tiene fecha. Por su contenido y una serie de datos se puede suponer que fue escrito antes de 1936 y destinado al parecer a "El trabajo del actor sobre el papel", y corresponde a los últimos años de la vida de su autor.

"Esta parte es como si en su diario, contara el alumno Nazdánov: "Hoy estudiamos más detalladamente las escenas en grupo en las que vamos a tener participación; determinamos las acciones físicas que tendríamos que realizar, teniendo en cuenta todas las circunstancias dadas por el autor, el director, los actores y nuestra propias impresiones, extraídas de nuestros recuerdos emotivos, como asimismo de algunos momentos de nuestras propias vidas análogos a los del papel.

- Estuvimos revisando nuevamente los objetivos físicos y esbozamos la línea de la vida física del cuerpo humano del personaje.
- Según esta línea hoy ejecutamos los objetivos físicos.
- No me equivoqué. Hoy es la décima vez que ensayamos la creación de la vida del cuerpo humano y todavía no hemos establecido el esquema físico de esa línea.
- Todos tienden a representar a alguien y no actuar simplemente por propia iniciativa. Lo último es lo más difícil y demanda una gran atención en la labor.
- Hoy hemos repasado por primera vez el esquema de las acciones físicas del cuerpo humano. Se requiere una gran atención para provocar una penetración natural, lógica y consecuente en cada nuevo objetivo. Pero una vez que uno ya ha penetrado, es difícil detenerse y no realizarse hasta el fin.
- Hoy, de acuerdo con la expresión de Tórtsov, no encontramos afirmando el esquema de nuestros papeles según la línea de la vida del cuerpo humano.
- Es difícil en este proceso actuar todo el tiempo teniendo presente el elemento esencial. Uno se desvía con mucha facilidad hacia la línea de la simple acción mecánica y formal, que no está justificada interiormente.
- ¿Se habrá insinuado la línea de la vida espiritual? A mi me pareció que sí, y comencé a observar con atención para cerciorarme de ello, pero en cuanto Tórtsov se percató, me explicó lo siguiente:

"La línea física de la vida del cuerpo humano, con sus acciones, se apoya en el aparato físico, relativamente tosco, de la encarnación de un personaje. En lo que concierne a la vida del espíritu humano, ésta es la creación del sentimiento que es imperceptible e inestable y que apenas se insinúa en el momento de su gestación. En

relación con los toscos músculos del cuerpo que ejecutan los movimientos y las acciones, el sentimiento puede ser comparado con unos hilos de telaraña.

"Por esa razón tratar de olvidar por ahora la línea del espíritu. Ella se crea y fortalece sola, de modo imperceptible, por sí misma y al margen del propio deseo. Llegará el momento en que os arrastrará con tal vigor, que ninguna fuerza muscular podrá resistirla. Así, para no molestar a la naturaleza en su labor interior, invisible, continuad tal como hasta ahora, y también en el espectáculo, consolidando el esquema de la línea de la vida del cuerpo humano. Todo cuando podéis hacer ahora para ahondarla es aguzar, condensar las circunstancias dadas que rodean la vida del cuerpo o pensar en el objetivo fundamental de la creación, el superobjetivo, buscando la mejor manera de lograrlo mediante la acción central del papel.

"Condensando y aguzando la atmósfera en la cual se realiza la acción física se hace más completo el objetivo, lo cual ayuda a profundizar con la línea de la vida del cuerpo humano, acercándola cada vez más, hasta confundirla con la línea interior del espíritu del papel, que sigue desarrollándose y creciendo de modo natural".

"Hoy —dice Nazdánov—, intentamos trasladar a las tablas el esquema de las acciones físicas y la línea del cuerpo humano, que habíamos creado y consolidado en clase. Para ello nos cedieron el gran escenario, con los decorados preparados y con todos los demás accesorios, del mismo modo que cuando representaron los actores. Esto desconectó e inquietó a los alumnos, pero Tórtsov nos tranquilizó diciéndonos: "—Tomad todo el tiempo necesario para acostumaros al nuevo ambiente y dirigid vuestra atención, sin presiones, con calma, gradualmente, hacia aquello que deba interesaros para el papel. Mejor dicho, id realizando lo mejor que podáis, de modo productivo y racional, las acciones físicas".

Pero nos llevó bastante tiempo no sólo lograr esto, sino incluso empezar a actuar sencillamente, no de un modo auténtico, sino "en apariencia". Sólo después de este recuerdo externo y mecánico de la línea ya consolidada logramos trasladar la atención, primero, hacia la misma acción física, y luego hacia lo principal, es decir, al objetivo de la realización.

Al principio no nos indicaron ni la puesta en escena —movimiento escénico— ni los distintos pasos; los habían dejado a nuestro criterio, en relación con nuestros objetivos, con nuestros deseos creadores y nuestras acciones. No es tarea fácil y nos llevó mucho tiempo; había encontrado tantos lugares y pasos que me sentí desconcertado, sin saber cuál de ellos adoptar.

"—Dejadlo así por el momento —dijo Tórtsov—; que todo quede como está, pues ello permitirá discernir con más facilidad entre lo que realmente tiene importancia y lo que se elimina por sí solo".

Mucho de lo que había acumulado se eliminó como lo había previsto Tórtsov. En cambio otras cosas se fijaron. Tórtsov nos ayudó a vincular lo hallado con la interpretación de los demás actores, con la obra, con la ficción en general y con la puesta en escena —movimiento escénico—.

Luego Tórtsov analizó, aprobando o criticando lo productivo y lo coherente de nuestras acciones físicas, su lógica y su consecuencia. Nos hizo cambiar algunas circunstancias dadas, como también la línea de las acciones físicas y la línea de la vida

física del personaje. A medida que la línea de la vida del cuerpo humano se afirmaba y fijaba, se nos hacía mas agradable y fácil a todos tratar de repetirla.

Mientras tanto algunos sentimos el deseo de actuar, ya no de acuerdo con nuestros propios impulsos, sino en nombre del otro personaje que teníamos deseo de representar. Tórtsov, cuando lo notó, nos recomendó no cometer ese error, que implicaba perderse en el papel, pues ese modo de diluirse significaría el cese de la creación misma y de la vivencia, quedando sustituida ésta por el hábito, y este último podría, a su vez, destruir nuestro trabajo anterior, transformando el papel en un simple clisé.

"—La auténtica caracterización viva —dijo Tórtsov— llega por sí sola, de modo que ni uno mismo se da cuenta. Nosotros, que os observamos desde afuera, os contaremos con el tiempo qué ha nacido como resultado de vuestra fusión con el papel.

"Pero debéis continuar actuando todo el tiempo de acuerdo con vuestros propios impulsos. En cuanto os pongáis a pensar en la imagen que estáis creando, no podréis evitar la actuación mecánica. Por tanto, tened mucho cuidado".

La próxima CH. D. N° 73 - T.I., continuará con el Tomo IV°:

Tema: *Aquí expresa Stanislavski: "Al realizar la acción física indicada, el alumno, mediante su justificación llega al esclarecimiento de su objetivo escénico, de las circunstancias dadas y de la acción central y del superobjetivo de la obra".*

Esta CH. D. N° 73 - T.I., prosigue con la transcripción de los párrafos escogidos y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Hoy hubo otro ensayo en el escenario

Tórtsov dijo en primer lugar que ahora ya se nos han dado los elementos, las condiciones, los materiales y las observaciones, y que por lo tanto nada nos impide ejercitarnos en la creación de un correcto estado de ánimo en la escena. Es verdad que todo eso llega solo, ejercitando la línea de los objetivos y de las acciones físicas en forma correcta y auténtica. No obstante, no está demás verificar el propio estado de ánimo de acuerdo con los elementos que lo integran" (2).

La nota (2), dice: "Aquí se interrumpe el manuscrito. Como verificación del sentimiento escénico según los distintos elementos que lo integran, Stanislavski entendía en esa época la serie de ejercicios que preparan el aparato creador del artista y lo llevan directamente al estado de ánimo necesario para iniciar el trabajo creador sobre el fragmento, pieza o papel que se le asignaron. Hacía realizar ese adiestramiento de 15 a 20 minutos antes de empezar el ensayo (o espectáculo); y por lo común consistía en combinar diversos ejercicios de liberación de las tensiones superfluas, afinamiento de los órganos de percepción, respiratorios, trabajo con acciones sin objeto, encontrar rápidamente el movimiento escénico necesario, el ritmo, etc. El contenido de esos ejercicios acercaba cada vez más a los actores a las circunstancias dadas y a la atmósfera de la obra representada. El ejercicio final de ese afinamiento. (...) preparaba al actor para la acción en la escena.

La justificación de las acciones .(1)

La nota (1), dice: "Se publica por primera vez, según manuscrito que se conserva en el archivo de Stanislavski (N° 623).

"El tipo de ejercicios o ensayo que se presenta aquí es característico del método pedagógico de Stanislavski durante sus últimos años. Al realizar la acción física indicada, el alumno, mediante su justificación llega al esclarecimiento de su objetivo escénico, de las circunstancias dadas y, finalmente, de la acción central y del superobjetivo, en aras de los cuales se ejecuta la acción. Esos ejercicios inculcan en los alumnos la aptitud para abordar el papel por el método propuesto por Stanislavski, de las acciones físicas.

"Presento la siguiente noción –dijo Tórtsov–. Para la creación de tal o cual estado anímico se necesita alguna acción, algún esbozo o algún ejercicio. El estado anímico no se forma sin un porqué, por sí solo, "en general". Para ello es necesario algo real y activo... Tomad todas las acciones físicas, desde las más elementales y

ponedlas en práctica. Por ejemplo, supongamos que el personaje que está representando Nazvánov entra en la habitación en la que se encuentra sentado Shústov. ¿Sabe usted entrar en una habitación?.

- Por supuesto.
- Pues entre.

Me alejé hacia los bastidores, y luego volví al escenario, saludé a, Shústov, pero no supe hacer otra cosa...

"–No, no le he creído –dijo Tórtsov–. Usted entró en el escenario, pero en una habitación no se entra así, sino de otro modo... Algo se está observando, se procura captar el estado de ánimo de los habitantes de la casa, se cierra la puerta con más cuidado, observando el objeto más detenidamente. Todo depende de la razón y de la persona a la que haya venido a ver.

- ¿A quién vine a ver y para qué?

Tórtsov responde: ¿Y yo qué se?. Ese es asunto suyo.

- Yo, Nazvánov, vine a visitar a Shústov, que vive en una casa parecida a ésta.
- Eso está bien. Usted actúa por propia iniciativa y dentro de la realidad que lo rodea. Conviene comenzar precisamente así -aprobó Tórtsov-. ¿Para qué vino usted a ver a Shústov?
- No sé
- Esa es la razón por la que su entrada, en lugar de ser una visita para tratar de algo concreto, resultó una cosa sin objeto ni sentido. Debe usted resolver para qué vino...

"Y así, induciéndonos permanentemente con preguntas, Tórtsov consiguió que inventáramos toda una historia para justificar mi entrada. Se señalaron un superobjetivo y una acción central y las grandes acciones se dividieron en sus partes integrantes. Se estableció su desarrollo lógico. Todo recordaba la vida real y la verdad, lo cual suscitó momentos de fe. La línea de las acciones físicas se repitió varias veces fijándose bien. Cuando comenzamos a representar formalmente, pensé en los objetivos importantes, en el superobjetivo y en la acción central. Sólo olvidé pensar en cómo se debe entrar en la escena y en otras acciones físicas para que resultaran naturales en su ejecución. Pero ello surgió por sí solo, sin que interviniera mi voluntad, en forma subconsciente.

Tórtsov nos dijo: "Habréis observado que en ningún momento traté de imponeros mis conceptos de director, sino que, por el contrario os llevé a hacer preguntas para que las contestárais vosotros mismos. Buscásteis aquello que os fue necesario para las acciones físicas, y lo que hallásteis fue ubicado inmediatamente en su lugar correspondiente. Nada superfluo había obstruido vuestro cerebro; sólo quedó lo estrictamente necesario. Esa es una condición muy importante para la creación libre y natural. Es menester despertar en el artista el entusiasmo por el papel".

Entramos a la parte final del Tomo IVº de las Obras Completas de C. S. Stanislavski.

Apéndices.

De ellos transcribimos algunos extractos de los artículos que debidos a la redacción de los compiladores, nos parecen válidos para dar una idea resumida del proceso que siguió Stanislavski para llegar al Método de las Acciones Físicas.

Acerca de "La desgracia de tener ingenio"

"En el archivo del Museo del Teatro de Arte de Moscú se conservan once cuadernos de manuscritos de Stanislavski que, según el proyecto original de autor, estaban destinados al libro "El trabajo del actor sobre el papel".

"La segunda parte del libro fue denominado por Stanislavski "Práctica", y está dedicada a analizar el proceso del trabajo del actor sobre el papel con el material de "La desgracia de tener ingenio".

El trabajo relativo a la primera sección, dedicado a la teoría, prosiguió durante muchos años, y en su transcurso se modificaron más de una vez los planes y proyectos de Stanislavski respecto de sus futuras obras.

"Los primeros esbozos de las ideas sobre los temas (que lo preocupaban), se encuentran en los apuntes y diarios que datan de comienzos de la década de 1900. Una de las primeras variantes del extenso trabajo proyectado por Stanislavski sobre el arte teatral es el manuscrito titulado "Orientación en el arte", escrito en Francia y que data de agosto de 1909. Hay también una gran cantidad de otras redacciones y variantes de los manuscritos, que corresponden al año 1910 y comienzos de la década de 1920.

Sobre la base de una serie de datos indirectos, la segunda parte del libro –"La práctica"– corresponde, a nuestro juicio, a los años 1917 - 1918. En el texto del manuscrito se recuerda la reciente puesta en escena de "La desgracia de tener ingenio" en el Teatro de Arte.

Según el proyecto de Stanislavski la segunda parte del libro ("Práctica") debía constar de cuatro grandes secciones, correspondientes a determinados períodos del trabajo del actor sobre el papel: los períodos de reconocimiento, la vivencia, la encarnación y la influencia.

Entre los materiales preparatorios para la segunda parte del libro "El trabajo del actor sobre el papel" hay también cuatro voluminosos cuadernos, que llevan la anotación "Extracto" y una fecha: junio de 1919. El texto de estos cuadernos es una elaboración de las dos primeras secciones del manuscrito "Práctica" (el reconocimiento y la vivencia). Se diferencian radicalmente de la primera redacción. En el "Extracto" se reduce notablemente el texto y se incluyen nuevos trozos.

A comienzos de la década de 1920, Stanislavski elabora nuevamente el texto del manuscrito titulado "Práctica" y crea, por consiguiente, la tercera redacción que conocemos de "El trabajo del actor sobre el papel" según el material de "La desgracia de tener ingenio". Esta redacción consiste en un texto escrito con letra menuda y apretada en tarjetas separadas. La comparación de la tercera redacción con la primera y la segunda permite establecer el carácter de los cambios introducidos. Estos se relacionan principalmente con la búsqueda de vías y procedimientos más exactos del trabajo del actor sobre el papel y formas de exponer el material.

En la tercera redacción del manuscrito, el método del fantaseo abstracto sobre el papel y la pieza cede cada vez más su lugar al análisis concreto de los principios que rigen el proceso creador.

Ahí se muestra más precisamente el papel de las tareas físicas y psicológicas elementales en la creación, se elabora la línea de los impulsos interiores hacia la acción que van naciendo en el actor y la acción misma, el subtexto del papel, etc.

El trabajo de Stanislavski quedó inconcluso.

El trabajo sobre el papel según el material de "La desgracia de tener ingenio" se publica de acuerdo con la tercera redacción del manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú. El manuscrito completo se publica por primera vez. Hemos omitido la parte de introducción teórica de esta obra fundándonos en que Stanislavski mismo desistió posteriormente de incluirla en el libro "El trabajo del actor sobre el papel".

Acerca de "Otelo"

Los alumnos de la escuela de Tórtsov, en el segundo año de estudios, después de haber seguido el curso preparatorio del trabajo sobre sí mismo, pasan a estudiar el proceso de trabajo sobre el papel según los materiales de la tragedia de "Otelo", de Shakespeare.

En el archivo de Stanislavski se conservan más de diez manuscritos en borrador referentes al trabajo sobre el papel con el material de Otelo. El proceso del trabajo sobre el papel se expone en forma de fragmentos del texto y cinco manuscritos básicos, de los que los primeros tienen títulos: 1) Primer conocimiento con la pieza y el papel (Nº 586); 2) Creación de la vida del cuerpo humano" (Nº 589); 3) "Período del reconocimiento. Proceso de análisis de la pieza y el papel (587), etc.

Además escribió dos planes ampliamente desarrollados del libro "El trabajo del actor sobre el papel", en los que se expone en síntesis todo el material de los cinco manuscritos citados.

En el archivo de Stanislavski se conservan también los textos complementarios relacionados con distintas secciones del trabajo que habría proyectado y esbozos que determinan la composición del libro "El trabajo del actor sobre el papel con el material de Otelo".

Ninguno de los manuscritos existentes lleva fecha, pero por una serie de datos indirectos se puede situar su elaboración entre los años 1930 y 1933.

El estudio de los materiales citados permite establecer el proceso del trabajo sobre estas nuevas variantes del libro.

En los años 1929 - 1930, simultáneamente con la redacción del plan de dirección de Otelo, Stanislavski empezó a preparar los materiales para una nueva obra referente al trabajo sobre el papel. Utilizando parcialmente lo que había escrito acerca de "La desgracia de tener ingenio", paralelamente con el libro "El trabajo del actor sobre sí mismo", escribió el borrador del nuevo texto acerca del trabajo sobre el papel que se

diferenciaba esencialmente de la variante inicial (La desgracia de tener ingenio) tanto por la forma de exposición como por su contenido. Por ejemplo, en esta nueva obra surgió una sección absolutamente nueva en la que se expone el proceso de la creación de "la vida del cuerpo humano" del personaje, a la que Stanislavski sitúa en el primer plano de todo el trabajo del actor y el director sobre la pieza y el papel.

Los apuntes en el cuaderno de notas (Nº 600) indican que Stanislavski determinó de una sola vez el lugar de esta nueva sección en el proceso general del trabajo del actor sobre el papel. Al principio, la sección titulada "La creación de la vida del cuerpo humano" fue incluida en uno de los capítulos finales, y luego en uno de los primeros del libro proyectado. Cotejando los manuscritos, se puede establecer que Stanislavski trataba de empezar la exposición del trabajo sobre el papel por el proceso de creación de "la vida del cuerpo humano" pero este intento entraba en contradicción con la lógica de la estructura de todo el material restante, que en este caso habría necesitado una reelaboración fundamental.

Por fin, por los esbozos del cuaderno de apuntes (Nº 817) se puede advertir el propósito de Stanislavski de reordenar nuevamente todo el material que había escrito para unificar en un solo conjunto el proceso de creación de "la vida del cuerpo humano" con todos los demás procedimientos de análisis del papel.

Pero este propósito no llegó a realizarse hasta el fin. Al tratar de utilizar los materiales anteriores referentes al trabajo sobre el papel en la expresión de nuevos métodos de creación, tropezó con una serie de contradicciones, que se pueden poner de manifiesto en la presente publicación.

Así, por ejemplo, los estadios que habría establecido antes en el trabajo sobre el papel, o sea, el primer conocimiento con la pieza y el personaje, el análisis y la creación de las circunstancias dadas, la apreciación de los hechos, el proceso de la vivencia, la personificación, etc., en el nuevo enfoque de la pieza y el papel, desde el aspecto de la creación de "la vida del cuerpo humano", pierden su significación como fases independientes de creación. En este enfoque, todos los elementos enumerados se funden entre sí y transcurren simultáneamente, a medida que se va precisando y profundizando la lógica de las acciones realizadas y las actitudes. En efecto, el proceso de creación de "la vida del cuerpo humano" expuesto en la segunda sección incluye a la vez el conocimiento de la pieza, la apreciación de las circunstancias dadas y la valoración de los hechos, lo cual a su vez prepara el terreno para la vivencia creadora y la personificación del papel.

Los manuscritos del trabajo sobre el papel según el material de "Otelo" reflejan, por consiguiente, una etapa intermedia de sus búsquedas creadoras y ésta es, aparentemente, la causa de que Stanislavski no los haya concluido y, después de haberlos desechado, emprendiera al cabo de algunos años la creación de la nueva obra acerca del trabajo del actor sobre el papel según el material de "El inspector".

A pesar de que el propio Stanislavski desistió posteriormente de terminar esta obra, el material publicado es de extraordinario interés para estudiar su metodología creadora. Aunque presenta contradicciones y es fragmentaria, esta obra, en comparación con otros manuscritos sobre el mismo tema, se distingue por la gran amplitud con que encarna los problemas de la creación de la imagen escénica. Ahí se echan las bases del método que Stanislavski caracterizó posteriormente como su legado creador a la nueva generación del teatro.

Se puede afirmar con certeza que, en el caso de que hubiera terminado su elaboración, Stanislavski habría reelaborado el texto inicial y su composición. Diversos esbozos del texto, a menudo carentes de interrelación, fueron reunidos por él en varios cuadernos en mérito a su carácter temático, pero no dentro de un orden determinado, sino con frecuencia en disposición casual.

Sin embargo, la existencia de dos resúmenes que casi se repiten, escritos por Stanislavski después de los cinco manuscritos fundamentales, permiten establecer la voluntad del autor, expresada por él en cierto estadio del trabajo sobre esta obra, y publicar el texto en el orden que había establecido.

Este plan se llevó a cabo por primera vez en ocasión de la primera publicación de los materiales acerca del trabajo sobre el papel con el material de "Otelo", en la "Yeyegodni" del Teatro de Arte de Moscú, en 1948 (autora E. N. SEMIANOVSKAIA; redactor G. V. KRISTI). Casi la misma redacción se repitió en la recopilación titulada Artículos, discursos, conversaciones, cartas. Moscú 1953.

Ahora, sobre la base del trabajo complementario en el estudio del archivo de Stanislavski y la incorporación de nuevos manuscritos, no conocidos antes por los redactores, ha sido posible introducir una serie de agregados esenciales a las publicaciones anteriores.

Como ya se dijo, la composición del libro no fue determinada hasta el fin por el propio autor. Conservamos la división establecida inicialmente por Stanislavski en tres secciones:

1. Primer conocimiento de la pieza y el papel.
2. Creación de la vida del cuerpo humano.
3. Proceso de reconocimiento de la pieza y el papel".

Nuestra próxima CH. D. N° 74 - T.I., es la última de las dedicadas a reproducir fragmentos del material del Tomo IV°.

Tema: Se hace referencia al "plan de dirección de Otelo", trazado por Stanislavski, y que señala "el nuevo enfoque metodológico para el trabajo del director y del actor sobre la pieza y el papel".

En esta CH. D. N° 74 - T.I., concluye la reproducción de los fragmentos y notas contenidas en los Tomos II°, III°, IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Del plan de dirección de Otelo.

Los fragmentos del plan de dirección de Otelo se publican según el manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú, escritos en parte de mano de Stanislavski, en parte dictado a L.K. Alexéiev. Este plan se publicó por primera vez en el libro de Stanislavski "El plan de dirección de Otelo". Lo escribió en Niza, donde siguió un tratamiento médico en un sanatorio durante los años 1929 - 1930, para la puesta en escena de Otelo en el Teatro de Arte de Moscú (el espectáculo, presentado en su ausencia por I. I. Sudákov el 14 de marzo de 1930, sólo reflejó en parte el citado plan de dirección).

El plan de "Otelo" es de un interés significativo, de principio. Aquí se determinó el nuevo enfoque metodológico de Stanislavski para el trabajo del director y el actor sobre la pieza y el papel, que recibió un desarrollo posterior en sus trabajos literarios y en su práctica de director y pedagogo durante la década de 1930.

Acción de "El inspector".

La sensación real de la vida de la obra y del papel.

El manuscrito que se publica es el borrador del capítulo inicial del libro "El trabajo del actor sobre el papel". Cronológicamente es la única variante de la obra de Stanislavski sobre este tema.

El manuscrito corresponde a los últimos trabajos literarios de Stanislavski sobre el sistema. El nuevo método de trabajo sobre la pieza y el papel aplicado por Tórtsov con el material de "El inspector" refleja la práctica de director y pedagogo de Stanislavski, en el último período de su actividad.

El material consta de dos cuadernos. En la cubierta del primero está escrito de puño y letra de Stanislavski El trabajo sobre el papel. Objetivos físicos (línea). Sensación real de la vida de la pieza y el papel.

La copia mecanografiada de este cuaderno, que corresponde a octubre de 1937 (N° 595), reproduce casi totalmente el texto manuscrito y tiene algunas correcciones a lápiz de Stanislavski, que tuvimos en cuenta al preparar esta publicación.

El segundo cuaderno, que por su contenido es continuación directa del primero, empieza con estas palabras: "La clase de hoy fue dedicada a analizar la experiencia de Tórtsov en el papel de Jlestakov".

Ambos escritos constituyen los esbozos iniciales, en borrador, no reunidos por Stanislavski en una unidad ordenada. Algunas páginas, después de múltiples correcciones y notas especiales de su autor, que comprueban que este texto fue reelaborado en la nueva redacción, fueron escritos de nuevo, a menudo con importantes agregados.

En los manuscritos falta la numeración ordenada de las páginas; sólo de cuando en cuando se encuentra la numeración de algunas páginas relacionadas entre sí.

La tarea de los recopiladores consistió ante todo en establecer el orden en la distribución del material al publicar los diversos fragmentos del texto sobre la base del nexo de sentido lógico entre éstos y las notas del autor en los márgenes.

Este material se publica íntegro por primera vez.

Complemento para el trabajo sobre el papel a propósito de "El Inspector".

Se publica por primera vez según el manuscrito N° 411.

El manuscrito se titula "El enfoque del papel". Se puede concluir que el texto publicado es el proyecto de programa para el tercer curso del estudio de Opera y Arte Dramático, dedicado a estudiar el proceso del trabajo del actor sobre el papel.

Este es el único documento en el que se delinea todo el curso del trabajo del actor sobre el papel según el nuevo método.

El proceso de creación de la imagen escénica que aquí se trata en forma resumida, corresponde a la práctica pedagógica de Stanislavski en los últimos años de su vida y permite juzgar, en el plano de su obra posterior, respecto del manuscrito acerca del trabajo del actor sobre el papel según el material del Inspector.

El manuscrito no es anterior a 1937, puesto que su variante inicial, de corta duración, fue dictada por Stanislavski a los asistentes del estudio a fines del verano de 1937 en el sanatorio de Barvil. El texto escrito bajo su dictado, fue pasado a máquina y se lo entregaron para su revisión. Uno de los ejemplares de este texto mecanografiado, que tiene correcciones de mano de Stanislavski, está cosido al manuscrito que se publica y se lo puede considerar como su variante inicial.

Acerca de la creación consciente y la inconsciente.

Se publica por primera vez dos fragmentos reunidos por este tema común. El primero dedicado en lo esencial al tema del papel de la subconsciencia en la creación del actor.

A la relación entre la conciencia y la subconsciencia se consagra también otro fragmento que transcribimos extractándolo:

"El sentimiento no soporta ninguna violencia, ni siquiera una orden —explicó Tórtsov—; sólo se lo puede atraer. Si es atraído, actúa por sí mismo, o sea que sigue la línea por la cual le han tendido las añagazas que lo tientan

"Como las carnadas para los peces, el sentimiento muerde el anzuelo de nuestra técnica interior. Pero si pensáis forzar el sentimiento para que tome el objetivo que se le presenta, se comporta como el pez al que se le quiere ingerir a toda costa la carnada.

"En tal caso el pez escaparía al fondo, donde nadie lo puede alcanzar, y el sentimiento se ocultaría en los escondrijos de la memoria afectiva, desde donde no se le puede atraer".

El tema de la interacción entre las emociones y la conciencia en el proceso creador se trata también en un fragmento del que transcribimos partes:

"Habéis comprendido que en los casos en que la inspiración no llega por sí misma de forma natural al sentimiento, aparece la razón imaginativa que sugiere el objetivo; los objetivos estimulan el deseo, la aspiración, la acción física. Y todos juntos atraen a la creación al mismo sentimiento".

Junto con el hecho de que la selección realizada de los fragmentos de las Obras Completas de Stanislavski, permiten apreciar, estudiándolos, los valores en consecuencia de su obra inmensa y profunda en favor del arte teatral, así como el estupendo coraje innovador del Maestro que lo llevó a la creación del Método de las Acciones Físicas, está muestra consideración de que debemos ayudar al propósito de nuestros compañeros de la Asociación Argentina de Actores de que "Stanislavski no sea un desconocido", y lo hemos hecho, además, sabiendo cuán difícil es lleguen los tomos, que hemos transcripto en partes, a la curiosidad y al conocimiento de nuestros compañeros del teatro de este país.

En la próxima CH. D. N° 75 - T.I., tendremos la oportunidad de escuchar la palabra de V. O. TOPORKOV, último de los autores reunidos para este "Complementos" NH de Trabajo Interior.

Tema: *Ahora oíremos las palabras que V. O. Toporkov dedica a contar todo lo que recuerda y que había anotado, de las enseñanzas de su Maestro en los ensayos para preparar la puesta en escena de "Almas Muertas", en la que él intervino.*

Esta CH. D. N° 75 - T.I., inicia el aporte muy valioso proveniente del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige", editado por la Compañía General Fabril Financiera, Buenos Aires, 1961, acerca de la aplicación de Método de las Acciones Físicas, por parte de la dirección y asesoramiento del mismo Stanislavski, en la puesta en escena de "Almas Muertas" de Gogol.

Contiene una introducción titulada "El Sistema de Stanislavski", en la que apunta: "El lector hallará en las páginas siguientes una síntesis del Sistema de Stanislavski" (...) Y para justificar este hecho en un libro que justamente desarrolla y constata la superación de su sistema hecha por Stanislavski, con la puesta en escena de "Almas Muertas", aduce: "Esta exposición se impone por el hecho de que dicho sistema es cronológicamente el antecedente del "Método de las Acciones Físicas elementales", objeto de este libro que se edita por primera vez en versión castellana".

Advertencia del autor:

"Al egresar en 1909, a la edad de veinte años, de la Escuela Teatral de San Petersburgo, lleno de ánimo, seguro de mí mismo, de mis fuerzas, de mis conocimientos y preparación técnica, eché a caminar por el difícil sendero del actor y... me detuve, apenas hechos mis primeros pasos.

K. S. Stanislavski nos ahorró el inútil deambular por los senderos desconocidos señalándonos el camino más seguro y firme hacia la maestría (...) En mis conversaciones con nuestra juventud teatral sentí siempre en ella un agudo interés hacia todo lo que emanaba de Stanislavski. Esto me dio la idea de escribir acerca de mis últimos encuentros con el maestro, de contar sus últimos hallazgos en la creación de un espectáculo y de un rol – (Método de las Acciones Físicas) – y, con esto, allanar a la generación joven, el camino hacia el conocimiento de este Método de Stanislavski.

Los primeros pasos.

"En el curso de mi vida trabajé en dos escuelas de arte escénico; la primera fue la Escuela Teatral Imperial (1906 - 1909) y la segunda, mi trabajo práctico con K. S. Stanislavski, en el Teatro de Arte de Moscú (1927 – 1938).

"En 1907 mientras trabajaba en el Teatro Alexandrisky, en San Petersburgo, tuve la ocasión de ver, por primera vez en mi vida, unos espectáculos del Teatro de Arte de Moscú de visita en San Petersburgo, y la calidad de éstos, particularmente la del "Jardín de los cerezos" de Chejov, acabaron por convencerme. Me sentí cautivado por este arte extraordinario que, por contraste, me hizo ver con mayor claridad lo arcaico de muchas de las tradiciones en mi antiguo ídolo – el teatro Alexandrisky".

"Este espectáculo definió mi destino. No pensaba en otra cosa que en el teatro nuevo, en el arte nuevo. Busqué alguna posibilidad de acercarme a K. S. Stanislavski. Mi anhelo se cumplió solo veinte años más tarde.

Mi ingreso al Teatro de Moscú.

"Las primera noticias sobre la inminente invitación que me haría el MJAT (Teatro Arte Moscú) llegaron a mí apróximadamente con dos años de antelación a mi efectivo ingreso al mismo. Stanislavski analizó la cuestión desde todos los puntos de vista posibles, requiriendo en diversos ambientes y a muchas personas exhaustivos informes míos, no sólo referentes a mí como actor, sino también como persona, hombre de hogar, activista, etc. Y cuando, finalmente, tuvo lugar nuestro primer encuentro en el despacho teatral (durante el cual los dos nos sentimos tan excitados, que en la confusión del primer momento por poco nos sentamos en la misma silla), sentí sobre mí su mirada penetrante.

"Yo sentí claramente su tensa reacción ante cada una de mis respuestas, ante cada una de mis frases, a pesar de su evidente intención de disimularla, tratando de dar a nuestra conversación el carácter neutral de una simple charla amistosa.

"El trato de Stanislavski, sus profundos y agudos conceptos acerca del arte y su ilimitada devoción al teatro, me hicieron una impresión que hoy me sería difícil definir, pero de cualquier manera, fue la más fuerte de todas las que hube de experimentar en todo el transcurso de mi vida teatral.

"Mi debut en la vida creadora del teatro se hizo con buena fortuna. Estaban por mostrar a Stanislavski uno de los primeros ensayos de "Desfalco" de Valentín Katáiev.

"Mi debut en este papel ante Stanislavski fue tan feliz que él decidió confiarme uno de los papeles principales de la obra, el del cajero Vánechka (Juancito).

Según la clásica terminología teatral, el papel de Vánechka es el de un "simplete", género para el cuál me destinaban ya en la Escuela teatral.

"El examen de nuestra labor no se efectuaba en el escenario, sino en el foyer del teatro.

Los primeros ensayos con Stanislavski se efectuaban en la sala, llamada O. C. — abreviatura de Opera Cómica — .

"Stanislavski me propuso que interpretara una de mis partes. Ubicado en un ambiente desnudo para un ensayo, privado del salvador apoyo del decorado, cara a cara con el mismo Stanislavski, al principio me ví completamente perdido, pero, gracias a mi experiencia de actor, pronto recuperé mi aplomo y así pude volver al "justo tono" que había elaborado en ensayos anteriores.

- Perdóneme, Toporkov, pero eso fue "un tonito"...
- ¿Cómo?
- Que se trabajó usted "un tonito" para hacer este papel. No comprendí nada.

"Stanislavski me explicó que el elemento valioso de nuestra labor creadora es la capacidad de encontrar en cada papel y, antes que ninguna otra cosa, al hombre vivo,

encontrarse a sí mismo.

- Su desempeño está trabajado de antemano por una idea preconcebida que no le permite la percepción viva y orgánica de las cosas que suceden alrededor suyo. Usted representa un papel y no a un personaje viviente.
- Esta bien, ¿pero cómo?...
- Cuénteme qué es lo que tiene en la caja...
- No lo entiendo
- Usted es cajero, luego, ¿qué es lo que hay en su caja?
- Dinero, supongo...
- Dinero, claro está. Pero, ¿y qué más? Quiero detalles. Usted dice dinero. Pongamos, ¿pero cuánto? ¿Qué clase de dinero? ¿Cómo lo guarda? ¿Dónde lo tiene? ¿Qué clase de mesa, qué silla tiene en su compartimiento, cuántas lamparitas...? En general, cuénteme detalladamente acerca de todas las cosas que lo rodean.

"Me quedé pensando un rato largo. El maestro esperó pacientemente. Finalmente tuve que confesar que no podía contestar a ninguna de sus preguntas

- Ya lo ve, usted desconoce lo más esencial de su héroe: su rutina diaria. Cuáles son sus intereses, cuáles son sus cuitas...

Luego de explicar Stanislavski quién es Vánechka, su trabajo de cajero, etc., etc., de cualquier forma hay que seguir probando. Y, después de echar una recelosa mirada alrededor mío, vuelvo a sacudir la tierra, sacar la punta al lápiz, ordenar la mesa. Pero no, no resulta bien. Hago todos esos manipuleos antes de que empiece el ensayo. Falta aún algún tiempo para que empiece, pero los decorados y la utilería ya están colocados. A ver si pruebo otra vez, pero como es debido, bien en serio. He aquí mi mesita, trataré de ordenarla lo mejor que pueda. Todavía hay un poco de tierra. Veo una manchita que habría que sacar. Trato de hacerlo con todo empeño y logro cierto resultado. Esto está bien, de modo que prosigo. Parece que la mesita se tambalea un poco, hay que buscarle mayor estabilidad. Como no lo logro, voy en busca de algo para poner debajo de la pata. Encuentro un trozo de madera y lo coloco. Ahora la mesa está firme y bien limpia. No me falta más que disponer en ella las cosas en un orden ideal.

Sin darme cuenta me dejo arrastrar por todos estos quehaceres. Siento un gran placer en ocuparme en algo concreto: he aquí, frente a mis ojos, un lápiz y un cortapluma; a ver si logro sacarle una buena punta. Me pongo a hacerlo con toda la atención, con todo el placer, pero... ¿qué pasa?, alrededor mío hay un movimiento, un ir y venir de gente. Ah, cierto, es el comienzo del ensayo. Llega el turno de mi réplica, abro la ventanilla de la caja y empiezo mi escena.

"Día tras día se efectuaban los ensayos de "Desfalco", a veces bajo la guía de Stanislavski y otras veces sin él".

"Y, por extraño que ello parezca, Stanislavski no demuestra ningún interés por el diálogo que habrá que decir ante el público y, ni bien abría yo la boca para decir mi parte, me interrumpía para llamar mi atención sobre alguna bagatela, que nada tenía que ver en el asunto.

- Nada puede resultar bien, no estando usted preparado.

- Pero, si yo estudié...
- Pero no lo que debía... Toda su actuación no lleva a la escena, lo que debe interpretar. En consecuencia, más vale no saturar su oído con entonaciones falsas; que será tan difícil corregir luego. No piense en la frase, ni en su tono: ellos se formarán solos; piense en cómo debe comportarse.

"Las palabras y la entonación serán un lógico corolario de sus pensamientos y de sus actos, y usted, según estoy viendo, soslaya todo lo que en la vida real nunca puede ser soslayado, y lo único que hace es abrir la ventanilla y esperar la réplica preparando la entonación. Pero, ¿cómo puede surgir ésta, cómo puede resultar viva y orgánica, si usted infringe las leyes más primarias de la conducta humana?"

"Y vuelta a empezar con los asuntos de la contaduría: contar el dinero, confrontar los documentos, poner tildes, etc. Vuelvo a preocuparme por el tiempo perdido: ¿cuándo ensayaremos la obra! Por cierto, a veces, este juego "de la contaduría" lograba hacerme creer, por momentos, en la autenticidad de la acción y si en estos momentos me tocaba decir tal o cual frase de mi papel, tenía ciertamente un acento sincero y espontáneo, provocando una reacción favorable entre los presentes.

"No comprendo aún el real significado del método de trabajo de Stanislavski. Pero, de cualquier modo, el nuevo método de trabajo no dejaba de antojárseme algo anárquico.

"El trabajo preparatorio de "Desfalco", en su desarrollo iba adquiriendo formas nuevas gracias al método acucioso de Stanislavski.

- Vaya a la puerta a escuchar y a espiar simplemente... ¡Espere! ¿Le parece que ésa es la manera de escuchar a hurtadillas?
- Si...
- No, señor. Usted trata de interpretar algo, y yo le pido que escuche a hurtadillas. Estoy seguro que no oye nada. Y, dígame, ¿por qué quiere usted escuchar?
- Por curiosidad
- No me parece. Bien, admitámoslo, vaya, pues, a escuchar solamente.

"Al comenzar mi monólogo, temí que Stanislavski me inhibiera con alguna de sus interrupciones. Pero, contra lo esperado no hizo nada de esto y escuchó hasta el final. Mas el efecto esperado falló. Quedé cortado y fuí el primero en decir:

- No salió nada
- ¿Y qué era lo que pretendía?
- En casa este monólogo me salía muy bien
- ¿Es decir?
- Había mucha emoción... Hasta llegué a llorar...
- En eso estaba usted fijando su pensamiento ahora. "¿Cómo hago para que la emoción no se me disperse?". Un objetivo completamente falso. Fue lo que lo hundió. ¿Acaso Váneschka pensaba en esto, hablando con los mujiks? No lo piense usted tampoco. ¿Para qué quiere llorar? Que llore el público.

"Y, después de mucho tiempo, ensayando con Stanislavski el monólogo de Vánechka, quedé pasmado al ver con qué método, con qué medios tan simples podía este excepcional maestro descubrir en el actor sus posibilidades creadoras y liberar sus emociones vitales y auténticas. Entonces comprendí que precisamente la máxima concentración y la auténtica atención, son condiciones indispensables para la

encarnación profunda de la imagen escénica.

"La traslación de la atención del actor de su estado emocional al logro de un objetivo escénico, siendo ese uno de los más grandes descubrimientos de Stanislavski, que ayuda a resolver un problema importantísimo de nuestra técnica.

"Sencillamente, decía Stanislavski, usted se concentraba en una cosa errónea, y ahí estaba el mal...

Y cuando usted se deshacía de esta falsa y embarazosa concentración, ya el resultado era mejor; pero si hubiera logrado encauzar la atención y la concentración de una manera auténticamente humana hacia el objetivo escénico concreto, encerrado en el trozo interpretado, el resultado habría sido mejor aún."

Cuando llegamos al ensayo de una escena con Tarjánov, Stanislavski pregunta:

"Y bien, ¿dónde está Tarjánov y dónde está el tren? Trate de imaginárselo de un modo bien concreto... Siga los movimientos de Tarjánov... Observe qué hace él y qué hace el tren. ¿Acaso no siente usted el ritmo de esta escena?.

"Y en seguida: ¡Usted está parado en un ritmo equivocado...!¿Acaso estaría usted así, si realmente temiera las fatales consecuencias de la vuelta de Tarjánov al tren?

- Perdóneme, señor Stanislavski, pero no tengo idea de lo que es el ritmo.
- Esto no tiene importancia. Imagínese que allí en el rincón hay una laucha. Tome un palo y acéchela para matarla, no bien salga de su escondrijo... No, así la va dejar escapar. Obsérvela con mucha atención. Descargue el golpe, ni bien me oiga batir las palmas. ¡Ve cómo se atrasa! Otra vez, otra vez... Concéntrese en lo posible, trate de que el golpe del palo coincida con mi palmada... Ya ve usted que está parado en un ritmo bien distinto. ¿Siente la diferencia?

"Observe atentamente a Tarjánov, tomando en cuenta todo lo que hace. En este momento, por ejemplo, está tan entusiasmado con su merienda que se olvida del tren. Esto lo beneficia a usted; por un momento tiene un respiro y puede mirar qué pasa con el tren. Inclusive puede hacer una escapada al andén, pero para volver al instante, y seguir acechando al contador. Trate de adivinar sus intenciones, comprender sus pensamientos. Ahí lo tiene acordándose de repente, del tren y hurgando en sus bolsillos para pagar el consumo. Movilícese para distraerlo, para retenerlo en el buffet, cueste lo que cueste. Su disposición a actuar lo obligará a moverse y a estar quieto en un ritmo diferente del que estaba adoptado antes. A ver, pruebe ahora.

"Stanislavski empleó todos los medios posibles para señalarme el camino; entre otros, hizo una maravillosa demostración de su propio dominio sobre los ritmos diversos. Tomaba un episodio cualquiera de la vida real, por ejemplo, la compra de un periódico en el quiosco de la estación y lo desarrollaba en ritmos diferentes. Helo aquí comprando el periódico, cuando aún falta una hora para la salida del tren, y él no sabe como matar este tiempo; ahora, cuando ya tocó la campana, y por fin ya con el tren en marcha. La acción es la misma en los tres episodios, pero los ritmos diferían fundamentalmente.

"Proseguían los ensayos de "Desfalco" y cada uno de ellos me descubría alguna cosa nueva. Ya empezaban a perfilarse los contornos del espectáculo definitivo. Pronto habrían de comenzar los ensayos "totales". También la labor de Stanislavski fue adquiriendo un carácter completamente distinto.

En la próxima CH. D. N° 76 - T.I., continuamos con la palabra de V. O. TOPORKOV.

Tema: *Cuenta Toporkov cómo en la escena de la fonda, a la que entra corriendo es detenido por Stanislavski: "Usted sale a interpretar, sabiendo de antemano dónde y cómo va a desarrollar la acción". Y las cuatro horas de ensayo se fueron en corregir mi entrada, dice Toporkov.*

Esta CH. D. N° 76 - T.I., prosigue con la reproducción de fragmentos del libro de V. O. TOPORKOV.

"En la primavera próxima el teatro, encabezado por Stanislavski, realizó una gira a Leningrado. La pieza "Desfalco" formaba parte de su repertorio.

"El ensayo comenzó con la escena de la fonda, por contener ésta una difícil situación de conjunto. Yo entro corriendo después. Y, de pronto, Stanislavski dice:

— ¡Pare! El ensayo se interrumpe, todos quedamos como petrificados. Vuelvo a salir al escenario y, de nuevo "¡Pare!".

— Usted sale a "interpretar", sabiendo de antemano dónde y cómo va a desarrollar la acción. ¿Cuál es su objetivo cuando entra corriendo? Comunicar una importante novedad a Felipe Stepánovich. Pero, ¿acaso sabe usted dónde el está sentado? La fonda es grande, repleta de gente. A ver, ¿cómo va a proceder ahora?.

Y las cuatro horas de ensayo se fueron en corregir mi entrada.

Después de la función de la noche me avisaron que Stanislavski me esperaba al día siguiente en el hotel.

— ¿Qué le pasa, amigo mío, que se olvidó de todo lo que le enseñé?

"Me explicó el sustancial cambio que sufrió mi papel desde cuando fuera ensayado con él hasta convertirse en lo que era actualmente.

— En aquel entonces usted había encontrado en el papel un línea de acción orgánica que atravesaba todos los episodios, persiguiendo siempre el mismo fin. Luego, durante los espectáculos, las reacciones del público le indicaron cuáles son las partes del papel logradas; usted se aferró a ellas y subrayó".

"Los encuentros con Stanislavski en la época anterior a mi trabajo en "Almas Muertas" no se han grabado en mi memoria. Pero todo el trabajo en "Almas Muertas" desde su comienzo hasta su fin, está firmemente arraigado en mi conciencia: cada ensayo, todas las charlas con Stanislavski, todos los matices de nuestra mutuas relaciones, surgen en mi memoria, como si hubiera tenido lugar ayer.

El trabajo con el papel de Chichicov es la etapa culminante de mi vida de artista".

"ALMAS MUERTAS"

"V. G. SAJNOVSKI, director del espectáculo "Almas Muertas", escribió en la revista "Arte Soviético", del 15 de octubre de 1932.

(En los extractos del libro de Toby Cole, hemos reproducido esta declaración de Sajnovski, pero lo volvemos a hacer ahora, esta vez, completa como no figura en el libro de Cole).

"El trabajo de Stanislavski en la preparación de "Almas Muertas" con todos los intérpretes ocupados en esta puesta de escena, es uno de los capítulos maravillosos en la historia del Teatro de Arte. Hemos anotado palabra por palabra algunos de los ensayos, y parcialmente los demás. Estos ensayos quedarán grabados en la memoria de todos los participantes no sólo como un trabajo de dirección notable del genial maestro con la obra gogoliana, sino también como una escuela de nuevos métodos en la elaboración de cualquier papel en general. En algunos ensayos, cuando Stanislavski, con sus descubrimientos, viraba en 360° las viejas nociones sobre cosas archiconocidas, los intérpretes lo interrumpían con frenéticos aplausos".

Sajnovski, fue el director encargado por el MJAT para los ensayos de la obra de Gogol. Cuando el consideró, se hizo el ensayo general con la presencia de Stanislavski, que —ya está consignado en otra parte— lo dejó perplejo. Dijo a los directores que no había entendido nada y que había que rehacer todo el trabajo u olvidarse de él.

"No pude presenciar todas las conversaciones de Stanislavski con los directores, con M. A. Bulgakov, autor de la adaptación teatral del poema gogoliano, ni con otros técnicos de algún modo ligados a esta labor.

"Antiguamente se habían interpretado con gran éxito de público, escenas sueltas de "Almas Muertas". Pero no bien se las unía en un espectáculo orgánico, dejaba de provocar en el espectador el necesario crescendo de interés por la acción.

"Stanislavski decidió construir la línea argumental del espectáculo justamente basado en Chichicov. Con este fin la adaptación sufrió ciertos cambios y el trabajo de Stanislavski con los actores tomó un rumbo especial.

"La carrera de Chichicov", he aquí lo que será el argumento de la obra —decidió Stanislavski—, y esto será lo que absorberá la atención del espectador.

"Stanislavski dijo en uno de los ensayos: ¿Qué hacer con Chichicov? ¿Cómo evitar que resulten aburridas estas eternas y monótonas entradas suyas y sus conversaciones sobre el mismo tema?. Hay para ello un solo medio: la acción transversal. Usted —me dijo— tendrá que saber mostrar cómo, por una circunstancia furtiva, nace en Chichicov el plan de la compra de almas muertas, cómo este plan va creciendo, cómo llega a su apogeo y, finalmente, a su vertical caída. Si usted es capaz de dominar en este papel la acción transversal, ganará un importante galardón.

"Stanislavski, al principio, no nos dijo nada sobre los objetivos más importantes de este espectáculo, considerándolo prematuro. Era su sistema.

- ¿Sabe usted hacer negocios?
- ¿Qué quiere decir?
- En fin, comprar algo muy barato, vender caro, engañar al comprador, hacer

propaganda a su mercadería, adivinar el precio mínimo, hacerse el pobrecito, jurar, invocar a Dios por testigo, etc.

- No sé hacer ninguna de esas cosas.
- Pues tiene que aprender: esto es esencial para su papel.

"Como al principio me había dicho: "Usted tiene las articulaciones dislocadas. No tiene un órgano sano, hay que empezar por curarlo, enseñarle a caminar; digo caminar y no interpretar", ahora se dedicaba a mí con extrema cautela como lo haría un médico, y, según lo entiendo ahora, este cuidadoso trabajo iba dirigido, principalmente al ordenamiento y modelado de la conducta física de Chichicov. Este, precisamente, era su método de cura, método que, posteriormente, esgrimió como el más seguro para llegar a la meta final de la asimilación total de un personaje, y que denominó el "Método de las Acciones Físicas"

"La labor empezó con charlas que nada tuvieron que ver con nuestras charlas anteriores.

- ¿Y por qué diablos Chichicov anda comprando a los muertos? – me preguntó de sopetón.
 - ¿Cómo "para que"? Pues lo dice el libro: para hipotecarlos como si fueran vivos y cobrar dinero.
 - ¿Y para qué todo eso?
 - Será porque le conviene... para cobrar.
 - ¿Por qué?
 - ¿Por qué le conviene hacer esta operación? ¿Para qué quiere él este dinero? ¿Qué se propone hacer con él? ¿Pensó usted en ello?
 - No; así en detalle, no lo he pensado.
 - ¡Pues, piense!
 - Y prosigue: – Está bien. Pongamos que las almas están ya hipotecadas y el dinero cobrado. ¿Y después?
- Otro silencio. – Usted tiene que conocer con exactitud, en detalle y de un modo concreto la finalidad de todo lo que está haciendo.
- Póngase en lugar de Chichicov. ¿Qué haría usted en estas circunstancias?
 - Pero yo no soy Chichicov, el lucro no me interesa
 - Pues, figúrese que esto le interesara en sumo grado, ¿cómo procedería entonces?"

En una palabra, exigía el conocimiento de la vida de su héroe en todos los detalles

"No advertí el momento en que de las charlas pasamos a la acción. Nos entreteníamos jugando, pero en realidad ya estábamos ensayando el prólogo de la obra.

Chichicov, tras una serie de negocios catastróficos, se queda de nuevo en fojas cero. Como último recurso toma por su cuenta un negocio muy dudoso: hipotecar una posesión rural completamente arruinada, con la mitad de los siervos muertos en epidemia. La concesión de la hipoteca depende del secretario del Consejo tutelar Hipotecario, un zorro corrido, imposible de engañar, y a quién Chichicov tras perseguirlo cual un sabueso, lo ubica en la fonda, y decide conseguir su objetivo o morir.

Todo esto fue comentado en nuestras charlas con Stanislavski, cuando buscábamos

el punto de partida de la conducta de Chichicov en el prólogo de la pieza.

- Veamos Toporkov, ¿cómo procedería usted en estas circunstancias?
- Supongo que Chichicov debe sentir.
- Deje en paz los sentimientos de Chichicov, piense en cómo actúa. ¿Y?

No intento enumerar aquí todas las sutilezas pedagógicas empleadas en esta escena por Stanislavski para conseguir de mí una conducta natural y orgánica; sólo diré que fue un trabajo largo y minucioso y que no sobrepasaba, al principio, la acción física, es decir debía disimular mi presencia cerca de la mesa para poder observar a mi compañero, sin ser visto por él, aturdirlo para que se detuviera en plena marcha; cortarle hábilmente el camino hacia la salida; deslizarle diestramente la coima, para que nadie observara la maniobra, etc. Todo esto, por ahora, sin acudir al texto de la obra.

– Usted aprendió ahora a efectuar una serie de acciones físicas. Un alas en una línea continuada y obtendrá el esquema de la acción física del prólogo. Resumiendo ¿qué tiene que aprender a hacer? Disimular su presencia y acechar el más mínimo movimiento de su partenaire. Apenas haga una tentativa de irse, deténgalo, impídale el paso, atraiga su atención con alguna cosa, desorientelo aprovechando su sorpresa, para deslizarle la coima, sin que nadie lo advierta. Por el momento es suficiente. Es la parte inicial del prólogo. Aprenda a hacerla bien. Si para ejecutar todo esto necesita usted el parlamento, hable, pero sin acudir al texto exactamente, sino a la idea que contiene. No interprete nada, actúe. Nada para nosotros todo para su partenaire. Compruebe por las reacciones de éste si su propia acción es correcta.

"Por el momento todo giraba exclusivamente alrededor de la conducta física. Al seguir este método nuestra labor tomaba la forma o de un juego entretenido, o de una clase de ejercicios con los elementos más primarios de las acciones físicas, con Stanislavski. Convertido en un profesor exigente que de pronto, nos pedía que le describiéramos oralmente toda la línea de actuación de las personas del prólogo. Esta labor prosiguió hasta que, logramos cumplir en cierta medida con el objetivo propuesto: relatar y ejecutar todo el esquema de las acciones físicas contenidas en el prólogo.

"En aquél entonces yo no percibía aún el hondo sentido de estas prácticas; no conocía el secreto de Stanislavski, y no sabía que la finalidad de éstas era penetrar en lo más hondo, en lo más intrincado del sentir humano a través de una correcta ejecución y una lógica consecuente de las acciones físicas, es decir, llegar, a fin de cuentas, a la misma calidad que habíamos perseguido vanamente durante el primer período de Stanislavski en nuestro trabajo.

"Stanislavski consideraba como única e indiscutible base del arte teatral la acción, eliminando despiadadamente todo aquello que se encontraba fuera de su esfera.

– ¿Para qué hace esto? ¿Qué agrega esto a la acción transversal?. Todo lo que no lleva a la finalidad, al superproblema, está demás.

"Toda acción física debe ser una acción efectiva que conduce hacia alguna finalidad, igual que cada parlamento dicho en el escenario. Stanislavski solía citar a menudo la siguiente máxima: "Que ninguna de tus palabras suenen a hueco y que tus silencios nunca resulten mudos".

"El objetivo de la acción verbal del actor consiste en comunicar al partenaire la percepción visual que él tiene de una imagen dada. Él mismo tiene que imaginarse el cuadro con la máxima claridad, para que su compañero pueda percibirlo con la misma intensidad y claridad en los detalles.

Y pasamos a la escena La visita a la casa del Gobernador.

"Este cuadro sigue inmediatamente al prólogo. Si en esa parte Chichicov se decide a actuar, en este cuadro ya se inicia la acción propiamente dicha, es decir el comienzo de la materialización del plan.

Esta visita tenía suma importancia para Chichicov. En la casa del Gobernador conocería a los terratenientes, a quienes pensaba comprar la "mercadería" y, también a los funcionarios públicos, por cuyo intermedio tendría que legalizar esas transacciones. Pero no le bastaba conocerlos; le importaba ser introducido en este círculo por el mismo Gobernador, ser recomendado por él. Y para que ello suceda, ¿qué cosa tenía que conseguir Chichicov en su breve visita?

- A ver, dígalo con un solo vocablo. Determinélo con un solo verbo que pudiera marcar la línea de su conducta.
- Caer en gracia al Gobernador.
- Sí, pero lo quiero más exacto.
- ¿Algo así como cautivar?

- Bueno, digamos conquistar, conquistarlo... Partiendo de la acción transversal de su papel ¿consiguió usted algo del Gobernador? ¿A qué aspiraba? ¿Para qué quería meterse en su casa?

- Para conocer allí a los terratenientes y ...
- ¿Cómo puede entrar a la casa del Gobernador...? ¿Qué necesita para ello?
- Una invitación.
- ¿La obtuvo?
- Sí, me dijo: "Venid esta noche a mi casa a una fiesta".
- Ahí está. Esto es lo más importante que logró conseguir en su visita. Toda la escena está bajo este denominador. Todo conduce a ello; que esto sea su única preocupación, su único afán. Conseguir la invitación.

- En el trabajo hay que partir siempre de sí mismo, de sus propias cualidades y, en segundo término, seguir las leyes del oficio. ¿Y cómo son los modales de Chichicov...?

Vaya entrenándose bien en todo lo que está haciendo ahora y cuando sepa hacerlo de un modo fácil, ágil y racional, ya con esto estará mucho más cerca del aspecto físico de su héroe".

La próxima CH. D. N° 77 - T.I., prosigue con el libro de V. O. TOPORKOV.

Tema: *Posteriormente, en uno de los ensayos de "Tartufo", dijo Stanislavski: "Antes que nada hay que trazar una lógica sucesión de acciones físicas. Esta es la base del estudio de un rol".*

Esta CH. D. N° 77 - T.I., prosigue con la reproducción de fragmentos del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI DIRIGE":

"Stanislavski, desde tiempo atrás, intuyó que el secreto del domino de papel se basa primordialmente en el estudio de la acción física del personaje. Si ésta resulta correcta e interesante, la correspondiente formulación vocal del papel surgirá como una consecuencia fácil y natural.

"Recuerdo lo que contaba la brillante actriz del Teatro de Arte, A. O. Stepánova de su primer encuentro con Stanislavski. Siendo ella aún muy joven —unos 16 ó 17 años— fue aceptada en el Teatro de Arte, y le fue confiado el papel de Mstislávskaja en "Zar Fedor" de Tolstoi. Ese mismo día fue citada para hacer el papel por lo que era inútil que se pusiera a estudiarlo. Ella viene al ensayo, se mete, temblando de miedo, en un rincón, esperando el fatal desenlace. El ensayo se acerca a su escena. Stanislavski pregunta: "¿Quién hace el papel de Mstislávskaja?" La joven intérprete sale toda confusa de su escondite y se presenta a Stanislavski. Éste la saluda con toda cordialidad y le dice que suba al escenario a ensayar.

- Pero no sé nada, no aprendí mi papel.
- Mejor así. Deje su cuaderno y vaya al jardín, a la cita que tiene con un joven... Para reunirse con usted el galán tiene que salvar una empalizada. Espérela... Aguce su oído, trate de adivinar por dónde aparecerá, por dónde saltará la empalizada. Invente algún juego. Por ejemplo, escóndase y déle un susto. ¿Supongo que esto lo sabrá hacer?. Entonces empiece.
- Y, ¿qué tengo que decir?
- Cualquier cosa que se le ocurra en estas circunstancias..."

"Algunos actores tienen la costumbre de presentarse al primer ensayo con el papel bien estudiado y memorizado. Esta costumbre desesperaría sin ninguna duda a Stanislavski. Sentía terror ante la sola idea de que el actor empezara a hablar antes de tiempo. Veía un grave peligro en que el parlamento "posase en los músculos linguales". El tono siempre resultará vivo, orgánico, expresivo y claro, si es una consecuencia de auténticos impulsos y deseos, de claros pensamientos, de coloridas percepciones visuales, y otros ingredientes que suman la imagen escénica, y que son tan importantes en el momento de la elaboración de un papel.

"He aquí lo que dijo Stanislavski, refiriéndose a esta cuestión en uno de los ensayos de "Tartufo": "Antes que nada hay que trazar una lógica sucesión de acciones físicas. "Esta es la base del estudio de un rol. Allí donde el trabajo del actor se basa en los músculos de la lengua, prima el oficio; mientras que el actor que parte de percepciones visuales es un creador".

"Ahora es la escena "*En la casa de MANILOV*":

"Esta escena que se desarrolla en la casa de Manilov nos parecía muy difícil. Esta dificultad residía en lo difícil de definir la línea de acción de su protagonista. Kedrov, en ese papel, no encontraba respuesta a la pregunta: ¿qué quiere Manilov?"

Al mostrar a Stanislavski la escena, sucedió un curioso incidente cómico. Una vez montados los decorados, más o menos definitivos, de la habitación de Manilov, Kedrov y yo ocupamos nuestros puestos. Stanislavski nos dijo que empezáramos, acompañando esta invitación con una de sus habituales frases, tales como: "Por favor, no hagan teatro, olvídense de mí", etc. Pero, apenas abrimos la boca para comenzar nuestro diálogo, vimos que Stanislavski se inclinaba hacia Sajnovsky e iniciaba con él una conversación en voz baja. Decidimos hacer un compás de espera, pero la conversación se iba prolongando. Intercambiamos una mirada y nos pusimos a deliberar, también en voz baja, si convenía esperar o empezar el ensayo ya. Llegamos, inclusive, a discutir hasta que uno de nosotros ganó la partida e iniciamos la escena, pero a las primeras frases, Stanislavski nos interrumpió:

- ¿Qué pasa? ¿Por qué de repente este sobre juego? Tan bien que habían empezado y de pronto este "teatro".
- Pero, si aún no hemos empezado...
- ¿Cómo? Justamente antes de vociferar estas frases, qué bien se estaban adaptando el uno al otro; así hubieran seguido. ¿Cuál es el sentido de esta escena entre Manilov y Chichicov? Ninguno de los dos quiere ser el primero en entrar en la habitación y cada uno invita al otro para que lo haga. Toda esta discusión y este acomodarse para dejar la puerta al otro, fue muy bien iniciado por ustedes. No obstante estar conversando los estuve observando todo el tiempo, y de repente todo se echó a perder... ¡Es horrible!
- ¿Ahora se dan cuenta donde está el problema? Chichicov viene por un asunto delicado, complejo y peligroso – la compra de almas muertas – y tropieza con una persona que se propone utilizar su llegada para tomar una serie de "fotografías" sobre el tema: "La llegada de Pablo Ivánovich Chichicov a mi finca rural". ¿Se dan cuenta cuán distintos son los objetivos de ambos y cómo se molestan recíprocamente en conseguir cada cual el resultado deseado?

"Pongan en su acción el máximo de temperamento. Chichicov puede a duras penas contener la rabia, pero está obligado a mostrarse cortés y comedido e inventar alguna ingeniosa maniobra, para poder tomar la iniciativa de la conversación. Y luego, cuando la palabra fatal está dicha por fin y Manilov, enmudeció de sorpresa, piensa que se las tiene que ver con un loco, cuánto ingenio, cuántos esfuerzos necesita Chichicov para serenar a su huésped y persuadirlo de que, precisamente, el negociado de almas muertas cimentará los lazos de la extraordinaria amistad que los une.

Ahora es la escena "*En la casa de Nozdriov*".

"Stanislavski volvió a insistir sobre el método de trabajo con el actor.

"Usted, Sajnovski, sabe marcar muy bien la interpretación al actor, "mostrarle" la escena. Tiene un indudable talento "interpretativo". Tendría que probarse como actor. Pero, con "mostrar" al actor la escena, raras veces se llega a la meta. Hay que saber crearle un "cebo" incentivo. En esto consiste el arte del director pedagogo. Tampoco hay que darle al actor todo servido. Que llegue por su propio esfuerzo adonde usted quiere llevarle.

"Nada se consigue sin esfuerzo, y sólo vale lo que se consigue con esfuerzo". Su misión es ayudarlo, poniendo en su camino incentivos, estimulantes. Pero hay que intuir a quién se puede estimular y en qué circunstancias.

"Respecto de la escena de la partida del juego de damas con Nozdriov, dirigiéndose a mi Stanislavski me dice: "Recuerde esto: si después de interpretar una escena puede recordar detalladamente todas las sutilezas del juego escénico de su partenaire, significa que usted mismo interpretó bien la escena, puesto que estaba en posesión de la cualidad máxima del actor: la concentración.

"En la casa de Plushkin".

"Plushkin está sentado en su habitación. Entra Chichicov, tomándolo por el ama de llaves, empieza a dialogar con él. Posteriormente el malentendido se aclara y Chichicov, disfrazando el verdadero móvil de sus maquinaciones con la apariencia de un acto de ayuda para con el pobre anciano, le arranca el consentimiento para la venta de las almas muertas y se marcha de la casa del avaro terrateniente.

Stanislavski: "Finalmente están dichas la primeras palabras, la situación está más o menos aclarada y empieza el diálogo. Y usted empieza directamente desde el diálogo, soslayando lo más interesante, el momento de la orientación de los personajes, de su mutua acomodación.

"En la vida real es un elemento que nunca se omite, ¿por qué, entonces, en el teatro siempre se lo deja de lado? Es sin embargo de vital importancia. se lo aseguro, es lo que más convence al espectador, lo que guía al actor por el sendero de la verdad y de la fe en su acción; y ésta es la base.

"El momento de la orientación puede ser muy breve, apenas perceptible, por lo contrario, largo y bien marcado. El momento de la orientación, de la auscultación mutua, no siempre termina con la iniciación del diálogo. Generalmente las primeras frases aún no suenan activamente, ya que ninguno de los participantes de la acción ha tenido tiempo suficiente para una apreciación de su adversario. Los dos siguen auscultándose recíprocamente. Esta observación se adapta particularmente bien a un tipo tan suspicaz como lo es Plushkin.

Stanislavski: "La pérdida de la hoja de papel es, para Plushkin, un evento de gran trascendencia. Aquí lo importante es saber buscar de veras. Sólo a través de su modo de buscar podrá usted transmitir toda la hondura de su estado anímico. Hace falta una gran concentración, una atención auténtica. En una palabra, menos sentimiento y más acción.

"Cada uno de estos trozos tiene que ser interpretado veraz y lógicamente, tiene que ser consecuente, desarrollando el trozo anterior y unirse en una línea continua de creciente acción.

"No piense ni en la imagen exterior del personaje ni en sus estados anímicos. Tiene usted una serie de episodios muy diferentes para expresar sus estados anímicos.

"Antes que nada tiene que crear el esquema de su acción física de cada uno de los episodios, para después unirlos en una sola línea de conducta. Es el método más

seguro para poder encarnar la idea que Gogol quiso expresar en la imagen de Plushkin.

Al finalizar la escena con Plushkin, —dice Toporkov—, Stanislavski me expresó: "Esto va muy bien...¡Usted ya va sintiendo con que cuidado hay que sondear el papel! y cómo tejer las finísimas, vivas y orgánicas telas de araña de la conducta del personaje, tejer con gran cautela, para que no se rompan. No meta en ellas la basta soga del bajo oficio teatral; tenga la paciencia de tejer con estos hilos la tela del arte sublime y orgánico; con el tiempo se volverá fuerte y resistente y, entonces, ya no habrá temor de que se rompa tan fácilmente. Siga trabajando sin forzar nada, usando como trampolín, las acciones orgánicas más simples, más cotidianas. Por ahora no piense en su imagen exterior. Ésta vendrá por sí sola, como consecuencia de la correcta actuación en circunstancias dadas".

"En la casa de KOROBOCHKA"

Stanislavski comparó la escena "Chichicov en la casa de Koróbochka", con la compostura de un reloj de un mecanismo muy extraño. Chichicov el mecánico.

"Koróbochka está encantada de vender a Chichicov las almas muertas, la operación lo resulta sumamente ventajosa, pero tiene miedo de malvender, de perder una ocasión excepcional para enriquecerse. De este modo ella tiene para toda la escena un solo objetivo, y muy simple, por cierto: no caer en el lazo de Chichicov, no malvender.

"Nos hacíamos preguntas —afirma Toporkov— tratando de adivinar los pensamientos del otro, de intimidar, persuadir, ablandar; nos atacábamos con furia, retrocedíamos y volvíamos a la lucha. En todas nuestras acciones había lógica, finalidad, convicción en la importancia de lo que estaba sucediendo y fijación exclusiva en el partenaire. Nos olvidamos del espectador. Nuestro juego era sencillo, sin ningún truco cómico, y, no obstante eso, el pequeño grupo de espectadores, encabezados por Stanislavski se reía hasta casi caerse de sus sillas.

"-¿ Qué es lo que acaba de pasar? —comentó el maestro al terminar el ensayo—. Usted fue llevado por una ola de intuición e interpretó maravillosamente la escena. Esto es lo más valioso que hay en el arte. Sin esto el arte es imposible. Nunca más podrá interpretar la escena del mismo modo. Esto no se puede fijar. Sólo se pueden fijar los caminos que lo llevaron a este resultado. Le estuve obligándolo, Toporkov, a buscar la sensación de la intuición. Yo lo empujaba al sendero de una simple consecuencia lógica, al sendero de una comunión orgánica y auténtica. Al sentir que su conducta se desarrollaba lógicamente, usted dio fe a sus propias acciones, y vivió en el escenario un trozo de la vida orgánica y auténtica. Esta lógica está en nuestras manos, esto sí es fijable, es comprensible, y sin embargo es el camino hacia la intuición. Estudie este camino, fíjelo en su memoria, y los resultados vendrán consecuentemente. Yo le ayudé a hacer los primeros pasos y el resto del camino lo hizo usted por sus propios medios, sin ninguna ayuda.

- ¿Y la señora Lilina, que interpretaba a la Koróbochka?
- La señora Lilina, para empezar, simplemente se interesó en nuestro trabajo, se interesó por el proceso de la paulatina "reanimación" de Toporkov. Habiéndose interesado de veras en el procedimiento, logró en consecuencia, poner atención en él. Esta atención es la auténtica concentración en el objeto".

"Cierta vez, en un época muy posterior, durante uno de los ensayos de "Tartufo", Stanislavski dijo lo siguiente:

- "Muchos son los que conocen el método. Son contados los que lo saben aplicar. Yo, Stanislavski conozco el método pero aún no sé aplicarlo, o, más bien, apenas lo voy sabiendo. Para poder dominar este método por mí elaborado, tendría que nacer por segunda vez, y, habiendo llegado a los diez y seis años, reiniciar mi carrera de actor.

"La escena de Cámara".

"Así se dió en llamar una escena de la obra, en la que los funcionarios, asustados y deprimidos, se reúnen en la casa del procurador para una "consulta de cámara", referente a los escandalosos rumores que sobre Chichicov se expanden por toda la ciudad, amenazando con desagradables consecuencias para todos.

"Al hacerse cargo de la dirección de esta escena, Stanislavski empezó por hablarnos de los vicios del sistema de las exageraciones exteriores, recriminando a los actores su falta de lógica.

- ¿Por qué hacen estas muecas al entrar a la habitación?
- Es por el miedo... estamos muy asustados por los acontecimientos...
- No se puede interpretar el miedo... hay que salvarse del peligro, pero el peligro no esta aquí, sino allá, de donde ustedes vienen. En esta habitación no hay ningún extraño, todos se conocen y sin embargo siguen atemorizados... Les falta lógica. En vez de sentir alivio, tratan de "interpretar el miedo", y lo hacen primariamente, con exageración. La forma aguzada se obtiene a través de la lógica y la consecuencia en la conducta. Si yo no creo en su lógica, usted no podrá convencerme de nada, aunque para ello caminara cabeza abajo o pegara en su cara cinco narices y ocho cejas.

"A uno de los actores Stanislavski le preguntó: -¿Qué está usted haciendo con el pañuelo?

- Me estoy enjugando el sudor
- ¿Para qué?
- El personaje transpira de miedo y se está enjugando la cara.
- Así nadie enjuga el sudor. Es una exageración. Usted está representando y de manera exagerada la sensación del miedo. Pruebe secarse la cara de verdad.

"Este ejercicio –dice Toporkov– se prolonga por mucho tiempo, y todos los integrantes del elenco terminan por participar en él. Siguiendo con su plan, tomándose las con uno o con otro, Stanislavski se va demorando en las más simples acciones físicas, aparentemente carentes de toda importancia, y exige su ejecución exacta y completa. Stanislavski al parecer con toda la premeditación, limitaba los ensayos a los ejercicios con los elementos más simples de la técnica escénica. En la actualidad esta escena se interpreta de un modo brillante y bastante incisivo, pero ¿qué trabajo complicado y sutil tuvo que realizar Stanislavski!, cultivando en los intérpretes la sensación orgánica de los acontecimientos.

"Habiendo empezado por las acciones físicas más simples, exigía su absoluta precisión. Quería que se partiera desde una posición lógica y comprensible, sin forzar nada, sin cargar al actor con objetivos superiores a sus fuerzas, pero , esto si,

allanándoles el camino.

Stanislavski no decía cómo había que interpretar la escena, no marcaba nada a los actores. Aplicando toda la sutileza, todo el ingenio de su método, abría ante los intérpretes el camino de la lógica y de la fe en la autenticidad de sus acciones, ayudándoles a descubrir todos los elementos vivos y humanos de su papel".

En nuestra próxima CH. D. N° 78 - T.I., proseguiremos con el libro "STANISLAVSKI dirige".

Tema: *Y en los ensayos de la obra póstuma que él supervisó, "Tartufo" dijo: "Mi método consiste en saber provocar en mí mismo las sensaciones del momento". Todo el Método se reducía, según su opinión, a la acción física.*

Esta CH. D. N° 78 - T.I., prosigue con la reproducción de los fragmentos seleccionados del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige".

Fiesta y cena en la casa del Gobernador.

"Trabajando en esta escena de gala, Stanislavski se puso como objetivo el robustecimiento aún mayor de la línea de la acción transversal del héroe de la obra.

"El comienzo del trabajo con esta escena era más bien desacostumbrado. Stanislavski había partido de la elaboración de ritmos generales en la conducta de los invitados. Fue establecida una escala de ritmos que empezaba con cero-actitud inmóvil hasta el dinamismo máximo. Hay unos veinte actores al rededor de la mesa, conversando tranquilamente. La mitad de ellos está hablando, la otra mitad escucha. Las voces suenan graves. Este es el ritmo N° 1. El N° 2 es casi igual, pero la voces suenan algo más agudas. Sigue el ritmo N° 3, las voces se hacen aún más agudas y su "tempo" es algo más acelerado; el que escucha, parece querer interrumpir al que habla. El ritmo N° 5 la voz se vuelve cada vez más aguda, el "tempo" no sólo es más acelerado, sino intermitente; el partenaire en realidad ya no escucha, sólo busca la oportunidad de interrumpir al que habla. Con el ritmo N° 6 ya hablan los dos a la vez, sin escucharse, con voces agudas y en "tempo" galopante, sincopado. El ritmo N° 7: voces agudísimas sincopadas al máximo; nadie escucha, todos tratan de hacerse escuchar, etc., etc. La verdad es que esto parecía más bien una clase de música y no un ensayo teatral. Y esto era lo formidable, lo emocionante.

Nadie podía quedar inerte, todos se contagiaban con el ritmo general, todos se rendían ante su hechizo.

"Me sorprendía que un ejercicio, al parecer completamente mecánico, pudiera engendrar una línea de conducta humana tan viva, tan orgánica, tan sutil y de tan heterogéneo colorido.

Charlando con los intérpretes en vísperas del estreno de "Almas Muertas", Stanislavski dijo: —Entrego al público este espectáculo, aunque no esté maduro todavía.... Aún no es "Almas Muertas", aún no es Gogol, pero veo en el trabajo de ustedes los brotes vivos del futuro espectáculo gogoliano. Vayan por este derrotero y hallarán al verdadero Gogol. Y dirigiéndose a mi, agregó. —Usted acaba de curarse de su enfermedad. Ya aprendió a caminar, hasta a actuar en forma somera. Trate de robustecer esta línea de acción, viva pero aún endeble. Pasarán cinco o diez años y usted sabrá interpretar al verdadero Chichicov. Y dentro de veinte comprenderá a Gogol".

TARTUFO. Charla preliminar y comienzo de los trabajos prácticos.

"El trabajo póstumo e inconcluso de Stanislavski en el Teatro de Arte fue la preparación de la obra de Moliere "Tartufo". El maestro inició esta labor poco antes de su muerte, con un reducido número de actores y con fines pedagógicos. Por eso sería acertado denominarlo "el trabajo sobre el perfeccionamiento de la técnica interpretativa".

"Un proyecto de dirección, sin posibilidad de ser afrontado y encarnado por el actor, se quedará en proyecto y no llegará nunca a constituir un espectáculo. Podemos, es cierto, valorar en él la fantasía del director, pero un espectáculo de esta índole no puede llegar al corazón del espectador.

"El anhelo de Stanislavski era poder encarnar en imágenes escénicas la inmortal obra de Moliere con la ayuda de una nueva, convincente y más perfeccionada técnica interpretativa.

"Comprender, según su expresión, era saber, sentir, conocer. Para que los directores de escena "supieran", debían haber pasado primero por el pellejo del actor. De este modo nació la idea de un espectáculo cuyos papeles fueron distribuidos exclusivamente entre los directores.

Unos diez directores se habían reunido en la sala de ensayos del pasaje León-tievski. También había allí algunos observadores, gente que no participaba del espectáculo.

"Todos ellos, reunidos alrededor de una mesa esperaban, emocionados, la aparición de Stanislavski. Fue, si mal no recuerdo, en la primavera de 1938, pocos meses antes de la muerte del maestro: Se sentía mal, las fuerzas lo abandonaban, y, por añadidura, acababa de salir de una gripe que le había afectado las piernas. Los ojos de todos los presentes estaban fijos en la puerta por donde tenía que aparecer Stanislavski. Atardecía; la sala estaba en semipenumbra. Y de ella emergió de pronto un grupo extraño: Primero una enfermera, vestida de blanco, después la alta y encorvada figura del maestro con la cabeza nívea. Lo sostenían de ambos lados. Moviendo pesadamente las piernas.

"Stanislavski se dirigió hacia la mesa, saludó a todos con una inclinación de cabeza y ocupó su lugar.

"Tras las primeras frases sobre temas generales, el maestro preguntó a los directores:

- Vamos a ver, señores, ¿qué obra eligieron para poner en escena?
- Quisiéramos probar nuestras fuerzas en "El casamiento de Gogol".
- ¿"El casamiento"? ¿Y para qué eligieron una pieza tan difícil? En fin... como quieran...

"El maestro sugirió a los futuros intérpretes de "El casamiento" que efectuasen un sencillo ejercicio. – Por favor... escriban una carta. Háganlo con objetos imaginarios, pero como si los usaran realmente, muestren cómo toman la lapicera, cómo arriman el tintero, cómo lo abren, cómo doblan el papel... Cuantos más detalles, tanto mejor. No se apuren, concéntrense en esta ocupación, hagan todo para ustedes mismos, nada para los demás.

"No aventuramos juicio alguno sobre cómo se iría desarrollando el proceso del trabajo con el planeado espectáculo que había comenzado con el ejercicio de una acción física simplísima, sin relación alguna con el contenido de la obra. Este ensayo fue primero y único. El estado de su salud, además de otras causas, no permitieron a Stanislavski continuar con este trabajo.

"Pero el trabajo con el grupo de directores coincidió con el auge de la otra labor fundamental iniciada hacía ya tiempo por Stanislavski con varios actores seleccionados, encabezados por el director M. N. Kédrov, en la preparación de "Tartufo".

"En su primera charla Stanislavski trató de establecer las bases del carácter del trabajo de cada uno de nosotros y de la relación recíproca de los componentes del grupo. Apelaba a nuestra franqueza y honestidad.

"—Si lo único que les interesa en esta empresa es la posibilidad de interpretar un papel más, con una técnica ligeramente remozada, debo desilusionarlos de antemano. No es mi propósito montar un espectáculo, no me interesan ya los laureles de director. Lo que importa es transmitirles todo lo que pude acumular a lo largo de mi vida. Quiero enseñarles a interpretar papeles y no un papel determinado.

"—Les ruego que me digan honestamente— ¿quieren ustedes hacer este aprendizaje? Les pido una contestación franca. Es lógico que los atraiga mucho más la posibilidad de hacer dos o tres papeles brillantes, que la perspectiva de un aprendizaje largo y penoso. Pero tengan la hombría de confesarlo. Respetaré mucho más una honesta confesión que un fingido acomodarse a mis deseos.

"El arte del Teatro de Arte es de tal naturaleza, que exige una constante renovación, un constante y tenaz auto perfeccionamiento. Este arte está basado en la pintura de una vida viva y orgánica, y no tolera formas y tradiciones congeladas. Por más hermosas que éstas fueren. El teatro es un arte vivo, y como tal está sujeto a un constante desarrollo y movimiento. Lo que ayer estaba bien, hoy ya no sirve. El arte de esta naturaleza requiere una técnica muy especial: no la técnica del aprendizaje de definidos métodos teatrales, sino la técnica que les permitirá dominar las leyes de la naturaleza creadora humana, influenciar esta naturaleza, encauzarla, descubrir en cada espectáculo sus posibilidades creadoras, su intuición.

"El dominio de la técnica debe ser el patrimonio de todo nuestro organismo teatral, abarcar a todos sus actores y directores. Nuestro arte es un arte colectivo.

"Al irme de este mundo, quiero legarles las bases de esta técnica. No pueden ser transmitidas ni oralmente ni por escrito. Tienen que ser estudiadas en la práctica. Si en nuestro trabajo conseguimos un buen resultado, y ustedes llegan a comprender esta técnica, en el futuro la seguirán desarrollando y propagando.

Más adelante iniciamos los ejercicios prácticos. En un primer momento se efectuaron bajo las indicaciones de M. N. Kédrov con la directa supervisión de K. S. Stanislavski.

"En el trabajo —solía decir el maestro— hay que partir en primer término de sí mismo, de sus cualidades personales; en segundo término, siguiendo las leyes

creadoras de la naturaleza; y en el tercero, subordinando su propio yo a la lógica de otra persona, es decir, persona-rol, el personaje interpretado.

"El arte empieza en el momento – decía el maestro – cuando el personaje, el papel, desaparece y queda el "yo" circunstanciado por la pieza.

" – Mi método consiste en saber provocar en mí mismo las sensaciones del momento.

No se puede afirmar que Stanislavski, en sus últimos ejercicios haya aportado algo realmente nuevo o contradictorio a los anteriores principios de su método, lo cual se verá en la descripción de los ensayos de "Tartufo". Pero hoy, el método, la técnica del maestro está más concretada, más acabada y se define actualmente como el "Método de las Acciones Físicas".

"En este momento toda la base del método se reducía, según su opinión , a la acción física, y trataba de eliminar todo lo que pudiera provocar el confusionismo en este concepto. Si alguno de nosotros le recordaba algún sistema suyo anterior, fingía ingenuamente no comprender de qué se trataba. Así, cuando una vez alguien le dirigió la siguiente pregunta:

– ¿Cuál es "la naturaleza esencial" de la escena?

Stanislavski replicó a su vez, fingiendo sorpresa:

– ¿Cómo, qué "naturaleza esencial"? ¿Qué es esto? Nunca oí algo parecido...

"Era una mentira. En una época este término fue lanzado a la circulación por el mismo Stanislavski. Pero en esta ocasión le impedía concentrar nuestra atención y dirigirla por el cauce requerido. Temía todas las miradas retrospectivas que pudieran frenar sus pasos hacia la meta.

"Cuando una de las actrices le dijo que guardaba detalladas anotaciones de todos los ensayos en los que había intervenido bajo su dirección, hacía algunos años, y ahora no sabía cómo disponer de este tesoro, el maestro le contestó:

" – Quémelo todo.

"La cualidad viviente más convincente de nuestro arte es la sinceridad. Todo lo que está dicho o hecho sinceramente no provoca dudas. Una risa franca contagia; una risa falsa, fingida, rechaza. Las lágrimas sinceras conmueven, mientras que una pena simulada, un llanto ficticio nunca conmoverán. La sinceridad es una cualidad humana hechicera. El actor que consigue ser sincero en el escenario es siempre atrayente.

"La capacidad de ser sincero en las condiciones del escenario es el talento escénico.

"La sensación de verdad, la capacidad de entregarse a los sucesos de la obra con toda la fe, con toda la sinceridad, llevar ininterrumpidamente la línea lógica de sus acciones, creer sinceramente en la lógica ajena: he aquí lo que exige Stanislavski del actor. Estos eran los elementos que pretendió conseguir de nosotros, intérpretes de "Tartufo".

"Más de una vez fuimos prevenidos por el maestro contra una concepción fría y cerebral del arte. Nos exigía acción y no especulación.

" – Para actuar con audacia no hay que patlear en el mismo sitio, hay que cultivar en sí mismo la capacidad de dejarse llevar, de dejarse absorber por la acción. Quiero hacerlo y lo hago con valor. La acción se genera en la voluntad, en la intuición; la especulación nace en el cerebro, en la cabeza. Mi método es necesario sólo para dar rienda suelta a la creación de la naturaleza orgánica del actor".

"Afirmando la naturaleza orgánica como el elemento decisivo en el arte del actor, Stanislavski creó el método para poder abordarla. Los elementos de la acción física del actor, en el proceso de la creación de un personaje, nunca fueron ignorados por Stanislavski. Ya en el trabajo con "Desfalco" el maestro exigía de los actores un control de la limpieza y el acabado de cualquier acción física, por insignificante que ésta pudiera parecer. La misma exigencia, aún en un grado mayor, se puso en evidencia en el trabajo con "Almas Muertas".

"La selección misma de las acciones físicas, de las circunstancias dadas, etc., siempre estuvo condicionada por los propósitos finales.

"También sería un error considerar la acción física sólo como un movimiento plástico que expresa la acción. No; es una acción auténtica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que, en el momento de su ejecución, se convierte en una acción psicofísica. Trabajando con nosotros el maestro comenzaba invariablemente sus observaciones con las siguientes palabras:

" – A ver, ¿qué hay aquí en el sentido físico?

Esto significaba que había que conducir la escena al lenguaje de las acciones físicas, tanto mejores cuanto más sencillas.

" – No me hablen de sentimientos que no se pueden fijar. Lo único que se puede recordar y fijar es la acción física.

"Nos tenía categóricamente prohibido aprender el diálogo. Era la condición sine qua non de nuestro trabajo, y si, de pronto, alguien empezaba a recitar los versos de Moliere durante el ensayo, el maestro interrumpía la escena bruscamente. El aferrarse a un texto, a unas palabras, y aún más al diálogo exacto de la obra, era para él un signo de impotencia en el actor. Consideraba como el mayor éxito de un actor que éste lograra mostrar el esquema de las acciones puramente físicas, en las cuales se basaba tal o cual escena, utilizando una cantidad mínima de palabras, las más necesarias. Las palabras jugaban aquí un papel completamente utilitario.

"La memorización del texto y fijación de los decorados son cosas que nunca hacíamos en nuestros ensayos. Se hacía la lectura del texto con el exclusivo fin de definir la línea de la acción física de la escena.

"Stanislavski solía decirnos:

" – Si logran interpretar una escena siguiendo el esquema de sus acciones físicas, sin acudir al texto ni a los decorados y sólo conociendo el argumento, pueden considerar hecho su papel en un treinta y cinco por ciento. Antes que nada hay que definir el desarrollo lógico de sus acciones físicas. Es así como hay que prepararse para el papel.

"El pintor, antes de plasmar en su cuadro las complicadas sutilezas psicológicas,

tiene que empezar por "sentar" o "incorporar", o "acostar" a su modelo en un dibujo sobre la tela, para que realmente parezca que éste está sentado, o "de pie", o "acostado". Esto será el esquema del futuro cuadro. Si la figura está mal colocada, contradiciendo las leyes de la física, si el modelo no está "colocado", ninguna sutileza, ningún detalle agregado darán en el blanco.

"Exactamente el mismo valor tiene en el arte del actor la línea de las acciones físicas. El actor, al igual que el pintor, tiene que "poner de pie", "sentar" o "acostar" al modelo.

Pero en el caso nuestro la situación se complica por la circunstancia de que nosotros somos al mismo tiempo artistas y modelos, y lo que buscamos no es una pose estática, sino un personaje vivo, orgánicamente dinámico en todas las poses imaginarias. Y mientras no está hallado el esquema, la línea de las acciones físicas, y dibujado este esquema, mientras el actor no cobre fe en la verdad de su conducta física dentro del esquema, no tiene derecho a pensar en ninguna otra cosa".

En la próxima CH. D. N° 79 - T.I., continuaremos con la palabra del libro de V. O. TOPORKOV.

Tema: *"Trabajando en un rol, solía decir Stanislavski, es necesario, antes que nada, fijar la línea de las acciones físicas: inclusive resulta muy útil anotarla", según lo repite Toporkov.*

Esta CH. D. N° 79 - T.I., continúa la reproducción de párrafos del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige".

"En el último período de sus búsquedas Stanislavski otorgó, precisamente a este trabajo de la creación del esquema de las acciones físicas, una importancia decisiva.

"— Trabajando en un rol —solía decir él— es necesario, antes que nada, fijar la línea de las acciones físicas: inclusive resulta muy útil anotarla; en segundo término hay que verificar su naturaleza y empezar a actuar con audacia y sin perderse en especulaciones. No bien empiece a actuar, en seguida sentirá la necesidad de fundamentar sus acciones".

"Siguiendo este camino, el actor logra aproximarse más a la clase de interpretación denominada por el maestro arte emocional, a diferencia del arte de representación.

"— No es posible dominar el papel de golpe —nos enseña Stanislavski—. En todo papel abundan pasajes poco claros, difíciles de comprender y de superar. Por eso conviene que empiecen por sus elementos más evidentes, más accesible y fácilmente fijables; busquen la verdad de las acciones físicas más simples, que les resulten más manifiestas. La verdad de las acciones físicas los conducirá a la fe, y lo demás se convertirá en el "yo soy", expresándose, luego, en la acción, en la creación. Yo les facilito el acceso hacia el arte creador".

"Gracias al Método de las Acciones Físicas el actor cobra fe en lo que está encarnando, penetra en la esfera de sentimientos auténticos y de emociones profundas, llegando por el camino más corto a la creación de la imagen escénica. Al mismo tiempo este método ayuda y asegura la ulterior existencia de la imagen escénica ya creada.

"— Si el camino de las acciones físicas se halla bien afirmado, bien allanado por sus experiencias personales, vividas en las circunstancias dadas, no teman perder los sentimientos; vuelvan a las acciones físicas y éstas les devolverán los sentimientos perdidos.

"Mas las acciones físicas no solo sirven para guiar al actor al verdadero sendero en el proceso de la elaboración de su papel, sino que también representan el medio principal para la expresividad del actor. No es por casualidad, entonces, que Stanislavski define al actor como al maestro de las acciones físicas. Nada nos pinta con mayor claridad, con mayor convencimiento el estado anímico de una persona como su conducta física, es decir, toda una serie de acciones físicas. No por nada utilizaron este medio con tanta frecuencia los grandes maestros del escenario. Cuando queremos recordar alguna interpretación maestra de algunos de nuestros grandes actores o actrices, generalmente decimos:

"Recuerda cuando le dicen tal o cual cosa, con qué nervios se saca los guantes, cómo los tira en el sofá!".

"¿Recuerda el juego que hacía la Duse con el espejo en el último acto de "la dama de las camelias?"

"Se pueden descomponer nuestros cinco sentidos, en una serie de minúsculas acciones físicas, y anotarlas en un papelito, como un "machete" –dijo el maestro en uno de los ensayos de "Tartufo"– .

"Habiendo llegado a considerar las acciones físicas como elemento primordial de la expresión escénica, Stanislavski, tratándose de esta esfera se mostraba sumamente exigente. Exigía siempre la máxima limpieza y habilidad en la ejecución. Pretendía, valga la expresión , una clara dicción de las acciones físicas. Para lograrla recomendaba ejercicios con objetos imaginarios, ejercicios que deberían completar la cotidiana toilette de cada actor. Los ejercicios de acción con los objetos imaginarios sirven para desarrollar en el actor la concentración, una cualidad tan imprescindible en nuestro arte. Repitiendo estos ejercicios, el actor los enriquece paulatinamente, los hace completos, los desmenuza en pequeñísimos eslabones, y con todo esto desarrolla la "dicción de sus acciones físicas".

"Vuelvo a recalcar: en sus últimos trabajos con el actor, Stanislavski se apoyaba principalmente en el método que él denominó el "Método de las Acciones Físicas".

"Nadie conoce esta técnica, que estoy tratando de conseguir. Pero todos tenemos que aspirar a ello, solía decir el maestro en los ensayos.

"Stanislavski. emprendió el trabajo con "Tartufo" con fines puramente didácticos y, consecuentemente, lo llevaba adelante con todo el rigor y pureza del método. No se hacía ninguna concesión a las tradiciones establecidas, ni a la habitual rutina de los ensayos.

"La primera etapa de nuestra labor preparatoria, que yo llamaría de exploración, consistía en el reconocimiento de algunas escenas sueltas y de la obra en su totalidad. Kédrov, que dirigía los ensayos, exigía de los intérpretes un relato conciso y claro del contenido de la obra, es decir el argumento. La exposición tenía que limitarse escuetamente a la línea argumental en toda su pureza. No se admitía ninguna clase de verbosidad superflua. Había que contestar la pregunta: ¿Qué aconteció, qué sucedió en tal o cual pasaje de la obra?

"El carácter de la exposición variaba, pero siempre estaba en relación con las preguntas del director y con la individualidad del relator. Pero invariablemente se dirigía hacia la solución de los futuros problemas de acciones físicas, y por ende contenía la semilla creadora. Se consideraba un mérito muy especial que el relator lograra designar con un verbo justo y preciso las alternativas del desarrollo de la lucha en la casa de Orgón. La finalidad de estos relatos argumentales era la fijación de la acción y la contra-acción transversales de la obra. Después de esto, como lógico corolario, venía la distribución de las fuerzas en pugna en ambos bandos, y la pregunta a cada uno de los intérpretes.

"Y de nuevo se nos exigía, aparte del relato oral, la exposición por escrito de los sucesos.

"¿Qué hay en todo esto? Es lógico que haya que empezar por conocer el argumento de la obra, definir el carácter del papel y luego ensayar. ¿Qué novedad es ésta?

"La novedad consiste en la calidad del trabajo, en su minuciosidad. Invertíamos en el período del "reconocimiento" un tiempo mayor del acostumbrado. Esto se debía a la aplicación de aquel método especial de "reconocimiento" usado ahora por el equipo de directores conjuntamente con los actores.

"Pero, por Dios, nada de usar el texto molieriano y nada de decorados, — aconsejaba Stanislavski —.

"Después de haber trabajado con ese método durante bastante tiempo en algunas escenas, decidimos mostrar al maestro el fruto de nuestros esfuerzos.

"No tuvimos la oportunidad de seguir mucho con la escena escogida, pues Stanislavski, muy pronto interrumpió el ensayo.

"— No están actuando; están diciendo palabras, es cierto que no son las del autor, pero ustedes ya se acostumbraron tanto a las palabras que sustituyen con ellas al texto, sólo que de un modo mucho menos perfecto que el de Moliere. Pero a mí en este caso no me importan las palabras, sino la conducta física. Siéntense, por favor. Escúchenme con atención. La situación en la familia de Orgón es extremadamente tensa. El jefe de la familia se ha ido de viaje dejando a Tartufo al cuidado de su madre. La madre de Orgón adora a este santo varón, y si ella decide hacer abandono de su casa natal, dejando a Tartufo solo, ¿qué pensará Orgón a su vuelta, que escándalo habrá, qué ganaría Tartufo con esto y de qué modo se complicará la ulterior lucha con él? Ustedes deben hacer lo imposible para retener y ablandar a la encolerizada anciana. Aquí, cualquiera que intentara disentir con ella quedaría aniquilado, insultado y sin ganas de seguir argumentando. Si aquí hay un escándalo es con todas las de la ley. Si se lucha se lucha a brazo partido. Entonces, ¿qué hay aquí en la línea de la acción física? Definan su conducta. ¿Qué cosa puede arrastrarlos, entusiasmarlos?

"— Imagínense una jaula con tigres enfurecidos, listos para despedazar en cualquier momento al domador, si éste no los aleja con su mirada. El domador lee la intención de cada uno de los tigres en sus ojos. Si alguno de los tigres hiciera la tentativa de atacarlo, el domador tendría que contraatacarlo a latigazos, hasta que la fiera se escapara con el rabo metido entre las patas. Tengan en cuenta que en la jaula hay cinco o seis tigres y cada uno de ellos espera la mínima distracción del domador para hacer el salto fatal. Bueno, a ver ¿cómo actuarían ustedes en estas circunstancias? Pero todos ustedes están sentados en un ritmo equivocado, busquen el ritmo correcto. Por ejemplo, usted, mi amigo... Se ve que se acomoda para descansar y leer un diario y no para una pelea... No... no es lo que yo quiero. ¿Será posible que no pueda hacer una cosa tan sencilla? ¿Dónde está la técnica? Ni bien se ven privados de su texto "salvador", en seguida se pierden, y yo quiero que aprendan a actuar antes que nada, actuar físicamente. Más adelante necesitarán las palabras y las ideas para fortalecer y desarrollar estas acciones. Pero, por ahora, les ruego simplemente que estén preparados para una pelea. ¿Es acaso tan difícil?

"— Ahora bien, ustedes no pueden dominar el Método de las Acciones Físicas si no dominan el ritmo. Pues toda acción física está ligada a un ritmo que la caracteriza.

"Empiecen por ejercitar los estímulos de nuevas acciones a través de las ya establecidas.

"Cuando en una escena de Orgon, empezamos a razonar, Stanislavski nos interrumpió: —Si en escenas de esta índole el actor empieza a razonar, nosotros nos vamos a resistir, nosotros haremos esto y lo otro, etc., estos razonamientos debilitan la voluntad. No razonen; resístanse. ¿Qué hay en la línea de la acción física? Es lo primero que hay que definir.

"- Está bien, olvídense de la obra... aquí no hay nadie... No está Orgón ni Mariana, no hay nadie. Sólo están ustedes y ahora vamos a actuar. Toporkov sale al pasillo y se pone a cierta distancia de la puerta. Todos los que quedan en esta habitación tratan de adivinar dónde está Toporkov. El juego es así: nadie de los presentes puede cambiar de lugar hasta que no empiece a moverse el picaporte, pero no bien éste se ponga en movimiento hay que esconder a Mariana, sea donde sea. A su vez Toporkov, al entrar debe decir sin titubear donde está ella escondida. Si no lo puede decir, pierde, si lo dice, perdieron ustedes. Bueno, empiecen ya el juego, mientras yo charlo con los directores.

"Después de estas palabras el maestro se quitó los lentes como para demostrar que realmente no pensaba observarnos. Acto seguido sacó del bolsillo unos apuntes y se puso a deliberar con los directores.

"Nosotros iniciamos el juego. Al principio no logramos expresar nada. Resultaba absolutamente imposible esconder a Mariana en un lapso tan breve. Yo irrumpía en la habitación, dejándoles apenas tiempo para agarrar a Mariana y aún si hubieran tenido de esconderla, yo vería donde estaba el escondrijo. Pero poco a poco los participantes del juego entraron en calor. Empezaron a hacerse recíprocos cargos por la poca habilidad de cada uno, hubo un acalorado cambio de insultos, surgió el deseo de ganarme la partida a toda costa. Pero yo también tomaba mis medidas. Cuando uno de ellos dijo que no bastaba mirar el picaporte, sino que también había que escuchar atentamente la aproximación de mis pasos, me quité los zapatos y empecé a actuar sin ellos. En una palabra el juego nos absorbió hasta tal punto, que nos olvidamos de los directores y del mismo Stanislavski; éstos, a su vez, hacía mucho que habían dejado de deliberar para seguir nuestro apasionante juego.

"Pero en el momento más tenso del juego, Stanislavski nos interrumpió.

" —Esto ya no es teatro. Es una acción real y viva, la auténtica atención, el verdadero interés es lo que les exijo en esta escena. Todavía falta mucho para que se pueda considerar la escena interpretada, pero después de la experiencia de hoy, ya pueden comprender cuál es la base de la conducta física de esta gente. Deberán creer a pie juntillas en lo que estaban haciendo hoy, en cómo actuaban y, en cada ensayo deben buscar esta misma atención, este mismo dinamismo, verdad y ritmo, en fin, todo lo que fue el resultado del auténtico interés por el episodio.

"Excluyan de su atención al espectador, hagan como si no existiera para ustedes y cuanto mejor lo logren, con tanto mayor interés seguirá él su actuación, como acaba de sucedernos a nosotros. Esta es una ley escénica.

" — Tengan en cuenta —nos dijo— que no se puede recordar y fijar los estados

anímicos, pero sí la línea de las acciones físicas; fijarlas, y hacer que se vuelva aprehensible y familiar. Al ensayar esta escena comiencen por las acciones físicas más sencillas, ejecútenlas con extrema veracidad, busquen la verdad, el detalle más insignificante. Con esto cobrarán fe en sí mismos, en sus actos. Tengan en cuenta todo lo que tiene referencia a los actos y particularmente al ritmo, el cual, como lo demás, es la consecuencia de tales o cuales circunstancias dadas. Sabemos cómo ejecutar las acciones físicas simples, pero según las circunstancias dadas, estas simples acciones se transforman en psicofísicas.

"A veces Stanislavski solía estar muy entristecido por los resultados que le mostrábamos, luego de un período de labor. Lo que más lo deprimía no era precisamente el grado de preparación de tal o cual escena, sino el de la asimilación del Método de las Acciones Físicas.

"Cierta vez, interpretamos bastante bien la famosa escena del tercer acto (Orgón, Dorina y Mariana), pero el maestro ni siquiera sonrió durante toda la escena, y cuando terminamos dijo, "– Bien, señores, la escena está lista para ser interpretada de este modo, ustedes no me necesitaban a mí. No era para esto que los había reunido. Ustedes están repitiendo cosas que sabían hacer tiempo atrás; hay que marchar adelante y, para esto, les ofrezco el Método de las Acciones Físicas. Creí poder facilitarles la tarea, pero ustedes se resisten y buscan volver a los viejos cánones. Y bien, entonces diríjense al Teatro de Arte, estoy seguro que allí les montarán la pieza sin dilaciones".

Cuando llegó la siguiente etapa del trabajo, en la que ya se necesitaban las palabras, nos dijo:

"– Uno no debe escucharse a sí mismo. Hay que ver claramente el objeto del que uno está hablando, tan claramente y con tantos detalles como si fuera en la vida real. Entonces habrá también más claridad en el escenario para que el espectador pueda percibir mejor todo lo que acontece.

"– Además uno tiene que tener la carga del ritmo para todo el espectáculo y es entonces cuando uno puede hacer pausas entre las palabras y entre las frases sin miedo de errar. Todo acertará con el ritmo necesario.

"– En el saber escuchar está el secreto de la escena.

– Pero no se olviden que la réplica pronunciada está entrelazada con muchos pensamientos que se callan. Tengan en cuenta que el hombre expresa el diez por ciento de lo que bulle en su cabeza y el restante noventa por ciento queda sin decir. En el teatro se olvidan de esto, se opera solamente con las palabras dichas en voz alta y con ello se tergiversa una verdad vital".

La próxima CH. D. N° 80 - T.I., concluye el libro de V. O. TOPORKOV.

Tema: Y en esta última Charla Debate, es muy valiosa la acotación que hace Toporkov: "Después de haber superado el esquema de la conducta física de la escena, pasamos al estudio del material oral de la misma".

Esta CH. D. N° 80 finaliza el largo recorrido que hicimos a través de los fragmentos seleccionados por referencia a nuestra materia, del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige".

"Trabajamos como mejor pudimos –dice Toporkov– la escena de Orgón y Cleanto, hasta donde nos alcanzaba lo que sabíamos, bajo la dirección de Kédrov, que nos había dado indicaciones muy útiles, y, habiendo obtenido ciertos resultados, nos dirigimos al pasaje Leontievski, a la casa de Stanislavski, en procura de últimas instrucciones.

"Como era de esperar, lo primero en que hizo hincapié el maestro fue en la conducta física de los contrincantes, ya hallada en cierto grado, pero que había que ir perfeccionando. Analizamos y ensayamos las distintas variantes de esa situación de "estar sobre una plancha caliente". Examinamos los detalles de la disputa entre los enfurecidos parientes y la trabajamos sin recurrir a los diálogos, usando excepcionalmente sólo las palabras que se nos escapaban involuntariamente durante los ensayos. Nuestra única preocupación era la conducta física de los personajes.

"Después de haber superado el esquema de la conducta física de la escena, pasamos al estudio del material oral de la misma.

Stanislavski nos dijo: –"No descuiden la dicción; ejercítense en ella todos los días, a cada hora, y no quince minutos cada cinco días. Hablar correctamente durante los quince minutos que dura la lección de dicción, y hablar descuidadamente las restantes ciento diez y nueve horas y cuarenta y cinco minutos de la vida cotidiana, es absurdo. La acción verbal es la capacidad del actor de contagiar al partenaire con su percepción visual. La transmisión del pensamiento propio, eso es la acción verbal".

-"No hay que prepararse de antemano para las palabras y las acciones. No hay que dejar que el razonamiento prive sobre la intuición. Lo único que hay que preparar es la atención. "Y prosigue Stanislavski: –"El único juez de mi acción en el escenario es mi partenaire. Yo mismo nunca puedo juzgar si lo que hice es o no correcto. La seguridad en la justeza de sus actos surge orgánicamente, sólo como el corolario de una percepción visual interior, concreta y minuciosa.

" – Recuerde bien, Toporkov, ni en Gogol ni en Moliere, nunca hay nada sin fuego interior".

"En la escena entre Orgón y Cleanto, Stanislavski ora volvía al esquema de las acciones físicas, ora dedicaba atención a la palabra. Poniendo a prueba la madurez de nuestras visiones, volvía constantemente a la línea de las acciones físicas.

" – Sólo mediante la observación de todas las sutilezas de la conducta se puede

llegar a la sensación de la verdad en el escenario, a la creación de su naturaleza orgánica

" – ¿De qué elementos se compone la relación humana? 1. La orientación. 2. La búsqueda del objetivo. 3. La llamada de atención, 4. La auscultación (con la mirada interior).

"La esencia de la relación consiste en que uno y el otro recibe. He aquí los pasos para entablar la relación, el contacto. 1. orientarse, 2. tomar puntería en el objetivo, 3. llamar la atención, 4. auscultar, 5. transmitir la visión, es decir, obligar a alguien a ver con los ojos de uno, 6. no detenerse a pensar cómo pronunciar tal o cual frase o palabra, sólo pensar en la visión, en el mejor modo de transmitir esta visión y los hechos relacionados con ella.

– "Estas sutilezas, estas acciones físicas minúsculas se suceden parcialmente antes de empezar la conversación, y, en parte, durante las primeras cinco a diez réplicas y forman el primer eslabón del futuro encadenamiento de toda la línea activa ulterior de la escena.

– "¿Qué es lo que necesitan ustedes en el escenario? Atención, más sensibilidad, y poder concentrarse en las circunstancias dadas. Esta es la condición sine qua non para la cristalización del estado anímico creador del actor en el escenario. Estará presente cuando haya fe, más verdad. La suma, de estas dos cualidades da como resultado: "yo soy". Así actuarán verazmente.

– "Hay teatros donde se adora la mentira, donde la mentira se cultiva. Otros, en cambio, temen a la mentira. Y yo les digo: no teman a la mentira, pues ella es el diapasón de la verdad. No hay que cultivarla, pero tampoco temerla".

– "Muchas veces el actor trata de interpretar bien, cueste lo que cueste, y esto es una cosa analizable. Hay que salir al escenario para actuar, para vencer y no para interpretar.

"El mejor coqueteo con el público es ignorarlo".

Rasgos característicos exteriores.

"Trabajando con nuestro grupo, Stanislavski no dejaba olvidado ni uno solo de los elementos de la técnica del actor. Si bien en el primer período del trabajo toda su atención se concentraba exclusivamente en la acción física, posteriormente labró todos los otros elementos de la acción escénica con la misma meticulosidad y con el mismo tesón.

"Estos elementos, eran: la palabra, el ritmo, el pensamiento, la visión, el verso, etc. Cada uno de ellos caía a su tiempo bajo la atenta mirada del maestro y se introducía en el ciclo de nuestros ejercicios.

"Hay que actuar dentro de una imagen – solía decir –. De cualquier modo ustedes no podrían actuar sin sentir una emoción pero no hay que preocuparse por ello: ésta vendrá por sí sola, como resultado de la búsqueda de la acción dinámica en las circunstancias dadas".

"Del mismo modo la búsqueda de los elementos de la caracterización exterior tiene que surgir primordialmente de la profundización en el mundo interior del personaje. El actor podrá encontrar fácilmente, los particulares rasgos característicos exteriores una vez hallada "la médula" interior de la imagen, esta misma indicará cual debe ser su capa exterior. La caracterización exterior no es sino el complemento del trabajo del actor.

"Desde luego, el actor, al asimilar y al adquirir el dominio de la lógica línea de conducta del personaje, sin querer, y, probablemente, sin darse cuenta de ello, va encontrando de paso, algunos rasgos característicos exteriores de éste. Es inevitable.

"Basta recordar el ensayo, en el que Kédrov (Tartufo) buscaba cómo dejar atónito a Orgón. ¿Acaso éstas ya no eran las búsquedas de los característicos rasgos exteriores de Tartufo? Sin duda alguna. Pero el móvil de estas búsquedas era, antes que nada, la búsqueda de una acción dinámica, cuya realización dejara apabullado a Orgón. Y esto volvía a suceder en todos los casos análogos.

"Al construir el esquema de las acciones físicas, etapa básica del trabajo, el actor ya emprende, hasta cierto punto, la búsqueda de la caracterización exterior. Lo uno es imposible sin lo otro.

"El primer encuentro de nuestro trabajo con la Junta de Directores y la realización del espectáculo "Tartufo".

"En 1938, a la muerte de Stanislavski, el grupo de los que estábamos preparando "Tartufo", al quedar huérfano, se vio en una situación imprecisa; seguir con el trabajo experimental sin la guía del maestro, resultaba imposible por muchas causas, y, por otra parte, daba pena interrumpir el trabajo. La única solución justa era terminar lo empezado, con la habilitación del espectáculo al público.

"La dirección del teatro, al no lograr de nosotros una opinión concreta en este sentido, optó por ver el material trabajado, para decidir posteriormente el destino del espectáculo.

"Cuando llegó el momento de mostrar el fruto de nuestros esfuerzos, no teníamos ni la más mínima idea, ni presentimiento, de lo que nos estaba esperando: éxito o fracaso. M. N. Kédrov, ahora el único guía del grupo, nos despidió recomendándonos encarecidamente que no nos empeñáramos en interpretar nada.

" – Nada de emociones, nada de sentimientos; sólo estén atentos a sus acciones, – nos decía –. El resultado superó todas nuestras esperanzas.

"El lógico y consecuente desarrollo de nuestras acciones físicas afirmaba nuestra fe, abría las puertas de nuestros temperamentos, nos hacía dinámicos. Los actores estaban irreconocibles: el talento de cada uno se mostraba con una calidad nueva, inusitada en una repentina y maravillosa floración. Todo lo que habíamos hecho en el largo período anterior, todo el trabajo tenaz y minucioso de Stanislavski y Kédrov, trabajo cuyo sentido muchas veces se nos escapaba, afloró en ese inesperado resultado.

"Sajnovski, el director artístico del Teatro de Arte, tuvo al día siguiente del ensayo una larga conversación con los directores de nuestro grupo. Sajnovski estaba

"sorprendido" por la "calidad" de nuestra interpretación escénica. Nos dijo:

"Jamás se me ocurrió pensar que se pudiera interpretar esta obra de Moliere, de tal modo que la vida que en ella se pinta resultara tan convincente. ¡Estuve emocionado y sorprendido!.

"El 4 de diciembre de 1939 se pudo presentar el espectáculo de "Tartufo", con la siguiente dedicatoria en los afiches y programas:

A la memoria del Artista del Pueblo, K. S. Stanislavski, bajo cuya guía fue iniciado este trabajo.

"En una conferencia sobre "Tartufo", M. N. Kédrov dijo:

"Para crear este espectáculo hemos trabajado siguiendo el Método de las Acciones Físicas. ¿Cuál es la esencia de este método? Stanislavski decía que si bien es cierto que las acciones son psicofísicas, las llamamos simplemente "físicas" porque evitando caer en un significado filosófico, las acciones físicas representan un hecho absolutamente concreto y finalmente retenible. Y he aquí que la precisión de la acción física y su ejecución concreta en este espectáculo constituyen la base de nuestro arte.

"Conocer la acción física con exactitud y lógica es como tener la partitura; realizar la acción física hoy, aquí, ante el público es crear libremente pero teniendo la partitura por base.

"Todos sentíamos entre nosotros la presencia invisible de Stanislavski, y el anhelo de honrar su memoria se convirtió en nuestro superobjetivo."

Conclusiones

"Interpretar un papel significa mostrar en el escenario la vida del espíritu humano, sí, ¿pero acaso puede crearse la vida del espíritu humano sin haber creado en el escenario el flujo realmente auténtico de la vida a través de la vida del cuerpo humano, como lo dice Stanislavski en el tomo IVº de sus Obras?

"De ahí, la verdad irrecusable que se conoce desde hace siglos: el elemento primordial de nuestro arte es la acción "acción, auténtica, orgánica, productiva y racional", según la aseveración de Stanislavski.

"Para obligar a trabajar a nuestra naturaleza orgánica con su subconsciente es preciso crear en el escenario un flujo normal de la vida". El trabajo de Stanislavski con el actor consistía, principalmente, en el aflojamiento de los frenos que impiden la libre manifestación de su naturaleza creadora.

"La imagen escénica es, antes que nada, la imagen de la acción humana. El actor está llamado a encarnar en el escenario la línea de acción del personaje, señalada por el autor. Después de analizar los episodios de la obra, el actor define la lógica de los eslabones aislados de la futura línea general e ininterrumpida de la lucha. En esto reside el comienzo de la elaboración del papel. La definición del "objetivo", de la "acción transversal" y del núcleo del rol, no surge de golpe, sino que es el resultado de largos tanteos, y de la solución de los "objetivos" sencillos, y , aparentemente, evidentes del papel. Más adelante, pasando de un episodio a otro, el actor pone en claro, paulatinamente, toda la línea de su conducta, de su lucha y la lógica de ésta en

toda la extensión de la obra.

"La creación de una línea de acción lógicamente consecuente de la conducta del personaje y su conducción viva y orgánica, constituyen la base de la futura y acabada imagen escénica, y por eso, como es natural, el trabajo del actor en el papel debe empezar junto con la búsqueda de esta línea de acción física orgánica. Es el camino más correcto y quizás, el único correcto. La encarnación escénica de cualquier acción requiere la movilización de todos los elementos que componen la conducta de un ser humano. En la vida real esta movilización se produce inconscientemente como una reacción natural frente a un suceso exterior. Pero en el escenario todos los sucesos son ficticios y, por lógica, no pueden provocar una reacción natural en el actor. ¿Qué caminos tiene éste, pues, para llegar a la encarnación de la línea orgánica en la conducta del personaje?.

"C. S. Stanislavski centraliza nuestra atención en el elemento que constituye lo más palpable, lo más concreto en toda acción humana: su faz física. En su práctica de pedagogo y de director, particularmente en los últimos años de su actuación, el maestro atribuye a esta faz de la vida de un rol un significado preponderante, como principio organizador de la elaboración del personaje.

"La separación de la faz física de la conducta humana de todos los demás elementos es, desde luego, una premisa convencional y un proceder pedagógico, inventado por Stanislavski. Distrayendo la atención del actor de la esfera de los sentidos, y de las reacciones psicológicas, y conduciéndolo hacia la ejecución de las acciones "puramente físicas" el maestro le ayuda a descubrir el sendero orgánico y natural para penetrar en el mundo emocional que las sustenta.

"Construyan el esquema más elemental de las acciones físicas del rol —solía decir Stanislavski—. Hagan de estas acciones una línea continua y con ello conseguirán dominar el papel por lo menos en su tercera parte. El esquema de las acciones físicas constituye la armazón que se rellena con todos aquellos elementos que representan la esencia de la imagen humana. Al mismo tiempo, éste es el método que verifica hasta qué grado es orgánica la conducta escénica y el reflejo más expresivo de todos los movimientos, emociones y, en general, todo lo que incluye una imagen escénica.

"Para poder crear la verdad sobre el escenario, hay que cultivar la capacidad de sentirla. La verdad escénica y la conducta orgánica exigen del actor un trabajo constante y sin embargo a lo largo de toda su actividad. El actor tiene que conocer a fondo todos los matices de la conducta de los hombres en las relaciones con sus semejantes, matices que, a veces se exteriorizan en acciones físicas apenas perceptibles para el ojo.

"El espectáculo dramático que en su esencia no es otra cosa que el reflejo de la vida humana real, sólo convence cuando está encarnado por medio de una acción viva y orgánica.

"De este modo y resumiendo, el objetivo de un arte sublimado es la creación de la imagen viva y auténtica de un ser humano, cuerpo y espíritu".

Reproduciendo referencias de distintos autores y fragmentos de las Obras Completas, Nuevos Horizontes rinde un modesto homenaje a la vida y obra de ese Maestro del Teatro Universal, creatividad y dignidad, unidas por su infatigable ternura hacia los seres humanos: CONSTANTIN SERGUEIEVICH STANISLAVSKI.

"Complementos" NH.

APENDICES de TRABAJO INTERIOR

Charla Debate N° 81 - T. I.

Iniciamos esta Charla Debate de los *Apéndices de "Complementos" NH de Trabajo Interior*, con la palabra de:

Edward Gordon CRAIG, de su libro "El arte del teatro", publicado por Librería Hachette S. A., Buenos Aires, 1952.

"Ante todo debemos ponernos en estado de comprender, de sentir, y también de analizar las emociones de nuestro personaje. Lo medimos antes de entablar la lucha; sacamos del texto todo lo que podemos hallar en él, luego evocamos todos los sentimientos que son verosímiles en el personaje. Después de haberlos agrupado y elegido cuidadosamente, nos ejercitamos en hacerlos inteligibles al público; y para eso, cuanto menos emoción personal tengamos, más dueños seremos de nuestra expresión y nuestros gestos".

Aprovechamos el espacio de este Apéndice, para hacer conocer otra de las variadas opiniones sobre la materia Trabajo Interior, a través de la expresión de Jesús PEREZ RUIZ, en su libro "La Palabra", editado por el autor, Buenos Aires, 1963, transcribiendo del artículo

"Intérprete e Interpretación"

Se puede representar bien o mal; lo importante es actuar sinceramente.

SHCHEPKIN

"Yo ví en escena al gran Davydov. Me encontraba entre bastidores. Desde allí, observaba la sala, estremecida, agitada por la emoción provocada por el comediante. Y él, de tanto en tanto, se volvía hacia los bastidores, nos sacaba la lengua, nos guiñaba un ojo; luego, nuevamente frente al público, interpretaba el drama con una extraordinaria fuerza de convicción. Y Chaliapine no hacía otra cosa; su conducta en escena, toda su interpretación estaban escrupulosamente, minuciosamente estudiadas; nada dejaba librado a la improvisación, al "fuego" del momento, al "temperamento". En apariencia, vivía; en su fuero interno, él se mantenía independiente, frío y objetivo. Y, sin embargo, el público se dejaba conquistar y "creía" en todo lo que hacía Chaliapine. He ahí, realmente, la paradoja del comediante, casi inevitable".

"El artista, en escena, sufre un desdoblamiento constante: por un lado, el "yo" teatral y, por el otro, el "yo" humano, transformado, en este caso, en crítico imperdonable".

"No existe actor que pueda interpretar auténticamente una emoción verdadera. Los actores que quieren interpretar su emoción están, pues, obligados a fabricarse una falsa".

Lo transcripto pertenece al capítulo "La emoción" del "Traité de Chorégraphie" de Sergio Lifar. Nos alivia en la tarea que nos habíamos propuesto de fijar un punto de vista con respecto a las corrientes defendidas por quienes dicen que el artista debe

vivir realmente lo que representa y por los que sostienen que el arte teatral debe ser convencionalmente mental. Estamos de acuerdo con la mayor parte de lo sostenido por Lifar, no así en lo que respecta a que el artista debe fabricarse una emoción falsa.

Para aclarar nuestro concepto debemos hacer una breve consideración.

Es ya un lugar común decir que el artista nace. Ahora bien: si el artista nace, quiere decir que su personalidad artística pertenece al ser subconsciente, lo cual podría ser (no hay quien pueda demostrar lo contrario) la memoria o herencia de ideas, sensaciones y emociones de sus antepasados, sintetizados en su personalidad subconsciente, que han conformado su yo artista. En cuanto a la parte consciente, es decir, a los conocimientos que le aportará la vida, servirá para desarrollar el "artista" que hay en su interior, en el subconsciente, no para modificarlo ni cambiarlo, pues si lo hace por imperio de circunstancias conscientes, éste se rebela, dándonos como resultado las personalidades fracasadas, como consecuencia de las vocaciones frustradas de las que nos habla Freud.

Si el actor, el pintor, el músico, el poeta, han nacido con su sino artístico ya fijado, el actor, que es el que nos ocupa, en la interpretación de un personaje siempre es sincero, porque está cumpliendo con su vocación, que es su verdad. Vale decir, que él "siente" al personaje que interpreta porque si no lo sintiera no sería "artista", y la mayor o menor intensidad en la transmisión de la interpretación ya pertenecen al talento personal, variable y múltiple; talento personal que desarrolla, amplía y perfecciona el yo consciente para una mejor proyección hacia la conciencia o subconsciencia de otros yo.

Fijaremos, también, para destacar mejor este concepto, nuestro punto de vista sobre el estudio de un personaje. Dicho estudio se realiza, por supuesto, a través de una tarea consciente que envía a la memoria el personaje en cuestión, es decir, lo envía al reservorio del subconsciente. Empleamos el término reservorio porque nadie ignora que esa misteriosa parte de nuestro yo interior continúa elaborando, al margen de la parte consciente, lo que enviemos a su depósito y esta elaboración es mayor cuanto mayor sea la afinidad de ambos personajes. Cuando la afinidad es lejana o no existe, el subconsciente lo borra a poco andar o se resiste a registrarlo, que es lo que ocurre cuando algo no nos queda en la memoria o nos cuesta mucho esfuerzo retenerlo.

Cuando un personaje queda en el reservorio de nuestra memoria, hemos dicho que ésta lo continúa elaborando y la prueba de esta aseveración es que nos sentimos más cómodos en los personajes que hace más tiempo que hemos aprendido. Estos se han afirmado y se han refinado y pulido en el alambique de nuestro reservorio. Si alguna duda existiera sobre esta elaboración constante, recordemos lo que se dice, y es ya lugar común entre los poetas, que cuando una rima o figura se resiste, se duermen pensando en ella y pronto, frecuentemente, la resuelven. Vale decir, trabaja el subconsciente, liberado por ausencia del consciente, que no existe durante el sueño.

De acuerdo, entonces, en que el verdadero artista es el subconsciente, diremos que el que trabaja ante el público es, en realidad, nuestra personalidad artística, es decir, nuestro subconsciente, guiado, sí, por el consciente, que ha tomado todas las medidas técnicas para que aquél cumpla eficientemente con sus trabajo: conservatorio, estudios, práctica constante. Y así se comprende cómo se puede sacar la lengua o guñar un ojo, como hacía Davydov, sin que resienta la interpretación.

Por otra parte, no podemos aceptar como ciertas las manifestaciones de que el actor debe fabricar una emoción falsa cuando está ante el público. No podemos admitir el término "emoción falsa", pues si algo creemos que no se puede falsificar es la emoción; falsa es la situación que estamos representando, pero que crea situaciones de estímulo verdadero, a través de una dirigida, dosificada medida, controlada emoción o acción. Pero, la emoción existe, porque de lo contrario no se sería artista, con los altos y bajos que da el mayor o menor talento que se posea.

Vale decir que el artista que es artista –valga la redundancia– "siente" su personaje, primera sensación de verdad artística, y siente esa emoción como si fuera verdadera. El artista que no "sienta" su personaje no podrá convencer en su interpretación. Podrá tener buena voz, será elegante, poseerá juego escénico, pero será frío, será un artista mental, "sin alma", porque le falta ese algo de las misteriosas vibraciones internas del otro nuestro yo.

Vivir un personaje no significa que tengamos que entregarnos a él en cuerpo y alma. Tenemos que vivirlo "mentalizado". El artista es la acción activa, puesto que es el transmisor, vive, dirige, controla una cantidad de emociones, ideas o sensaciones que lanza al público, que, por ser el receptor, es la pasiva, quien las recibe y sufre más que él mismo, porque el público se entrega, mientras que el artista se controla.

Y el control mental del artista sirve, precisamente, para hacer más eficiente su labor.

Por ello, nos satisface cuando Lifar dice que Chaliapine se mantenía "frío y objetivo" y que el público "se dejaba conquistar y creía en todo lo que hacía el artista". Nos satisface porque encuadra en lo que hemos afirmado: el público es el elemento pasivo al cual el artista, activo, puede hacer llorar, aunque él no llore..."

Relacionado con este "Complementos", incluimos la siguiente reflexión de Louis JOUVET, tomada del libro "Psicología del Comediante" de André VILLIERS, editado por Librería Hachette S. A. Buenos Aires, 1955.

Louis JOUVET:

"El oficio del comediante no exige un gran conocimiento de las cosas del espíritu, no exige de nosotros que seamos pensadores. Es un asunto de sensibilidad".

Y *Edward Gordon CRAIG*, agrega:

"En estos últimos tiempos hemos mimado tanto a nuestro intelecto, hemos investigado con tanto tesón en los archivos del conocimiento, que hemos terminado por mal vender nuestros sentidos al raciocinio desprovisto de imaginación.

"Rehusándonos a ser liberados por la imaginación, el único poder que logra la verdadera libertad".

FELDMAN:

Es artista el que moldea la materia de acuerdo a su vida interior.

Trabajo Interior.

"Cuando ha llegado la obra del autor a nuestras manos, sumiéndonos en el texto, con regocijo, asombro, pesar, indignación, risa, miedo, impaciencia..., nuestra naturaleza teatral va escudriñando ya "a dónde quiere ir a parar el autor", y lo hacemos mediante el intenso trabajo interior de indagar, investigar, imaginar, vivenciar, criticar, alabar, simpatizar, disgustarnos, etc., ante los personajes, sus interrelaciones, sus imágenes, sus interimágenes de acción...

Es con el trabajo interior que vamos señalando y alejando las telarañas con que el autor teje la estructura enmarañada de los quehaceres, imágenes, decires y sueños de los personajes..."

A continuación, y como lo anunciamos, reproducimos las cinco Ch. D. de la materia TRABAJO INTERIOR, que forman parte del Curso Inicial Nuevos Horizontes para preparar Instructores Teatrales. Materia de la que éste es su "Complementos" NH.

1a. TRABAJO INTERIOR

*Tema: Sensibilidad. Imaginación. Tres fases.
Trabajo actor: Composición, Incorporación
y Representación.*

Iniciaremos con una definición provisional: TRABAJO INTERIOR del actor es el conjunto de acciones internas que el actor lleva a cabo mediante las funciones orgánicas de su imaginación, sensaciones, intuición y voluntad, encaminadas a buscar la representación de un personaje, mediante sus medios expresivos: su cuerpo y su voz.

Si así es el asunto, empecemos a ver la parte que esos elementos de las funciones orgánicas, cumplen en el juego del actor.

Antes de proseguir, debemos dejar establecido algo fundamental, para el T.I. El requisito para poder realizarlo, aparte de la Imaginación, es la Descontracción. Es la eliminación de todas las tensiones innecesarias en los músculos del cuerpo, de ahí nuestros ejercicios y juegos. Y para flexibilizar la mente, eliminándole también sus tensiones, el medio es la CONCENTRACIÓN, que permitiendo que todo el pensamiento gire alrededor del objeto que voluntariamente uno concentra la atención, deje libre la imaginación de tensiones y ayude al trabajo donde tenemos concentrada la atención, y así podamos poner en funcionamiento nuestra memoria afectiva o memoria emocional con la que tanto trabajará al actor, a medida que más adelante avance en su formación.

Prosiguiendo diremos que la SENSIBILIDAD del cuerpo humano, es la capacidad del organismo completo del actor, de percibir por sus sentidos la materia que se le presenta y de reaccionar con su cuerpo y su intelecto, de acuerdo o contra ello. Es pues un grado de excitabilidad a los estímulos que se le presenta por la percepción de sus sentidos y de reaccionar, lo que llamamos sensibilidad del actor.

Para que las motivaciones de su trabajo interior sean eficientes es necesario, fundamental, que su sensibilidad sea elevada, su excitabilidad desarrollada, pues cuando mayor es su percepción y su reacción a ella, actuará más esa sensibilidad como encendedor de la imaginación del actor.

La naturaleza de un actor hay que cultivarla para que sea esencialmente apta para responder a la excitación de sus reflejos.

Responder a los reflejos significa reproducir con la ayuda del movimiento expresivo, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta por el exterior.

El juego del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados. Para

ello, cuando esté en escena el actor, en ningún momento debe olvidar que "juega". Jugando en escena el actor, con el dominio de sus elementos expresivos, puede no experimentar emociones cuando actúa representando, pues lo que vale en ese momento, no es lo que experimente interiormente el actor, sino lo que experimente el espectador. Si adopto en escena una posición corporal que exprese tristeza, puedo poner triste al espectador, pero no tengo porqué, como actor experimentar tristeza.

Una vez que haciendo previamente el trabajo interior definido, y del que el umbral es la sensibilidad que hemos acotado, el actor crea su visión del personaje, interna y externa. Es necesario arribar en el curso de los ensayos a que el juego del actor con los otros personajes y objetos, devenga una continuidad de reflejos.

Decimos T.I. previo, porque la reacción psíquica interior, ha de preceder a la física o exterior, por lo que se debe poner la sensibilidad por medios certeros, en un estado de percepción más profunda.

Y para evitar confusiones, establezcamos una cuestión importante. El actor tiene tres fases fundamentales en su trabajo.

1º- COMPOSICIÓN. La primera, cuando compone y busca encarnar el personaje, que es cuando para buscar expresar esa encarnación a través de sus medios corporales y la voz, hace TRABAJO INTERIOR, en el que una premisa es su sensibilidad. Trabajo al que ayuda notablemente la elaboración de una secuencia de las acciones físicas del personaje, su línea de comportamiento.

2º - INCORPORACIÓN. Segunda fase. Cuando en los ensayos empieza a incorporar a través de sus desplazamientos, gestos, ademanes y actitudes, todo lo que por su trabajo interior y búsqueda de expresarlo, sirviéndose de la determinación de las acciones físicas del personaje fue encontrando y ahora trata de incorporarlo; jugando a que él es para el público el personaje, y haciendo funcionales los reflejos en su cuerpo y en su voz de lo que encontró debe expresar; para lo que empeña a veces, a media maquina su juego emocional.

3º - REPRESENTACIÓN. Tercera fase. Es la actuación para el público, en que el actor, con el dominio de todo su cuerpo en primer lugar, y en segundo de todos los medios expresivos del personaje que compuso y ensayó, brinda al público todos los signos externos del personaje; que dará la impresión al espectador de que vió vivo, sufriendo, amando, alegrándose, tal vez muriendo "en persona" al personaje, sin que el actor experimente verdaderamente tales sensaciones ni plenas emociones.

Como nuestra labor es prepararlos para que actúen, se desempeñen en actores, volveremos sobre este aspecto de la sensibilidad.

Ahora la IMAGINACIÓN, que en términos sencillos en la primera charla del CURSO, dejamos dicho como que es la facultad de la mente para concebir, idear cosas, gentes y situaciones como si tuvieran existencia real y propia, lo que permite funcione otra facultad, la de JUGAR.

Se podría complicar esta definición que está destinada a ser útil a la explicación teatral, diciendo que no es solo lo dicho, sino también la de abstraer, separar conceptos, ideas, cotejarlos, proporcionalizarlos, deducir, etc.,etc.

Para lo que nos interesa, atengámonos por el momento a la definición primera, que con todos los juegos, improvisaciones y charlas en que han intervenido, realmente lo que es la imaginación, ustedes lo tiene mas claro que lo que expliquemos. Como así, todo lo importante, principalísima que es para el actor, y ni qué decir para el Director, esa maravillosa función orgánica de la IMAGINACIÓN.

Agreguemos, porque estamos en eso, la IMAGINACIÓN con relación al T.I. El actor debe poseer, desarrollar una fuerte, vívida y ágil imaginación, para el cumplimiento del propósito artístico de animar la vida de un espíritu humano, un personaje. Y esa imaginación debe utilizarla en cada momento de su vida. y su trabajo en escena, tanto cuando estudia, cuando incorpora ensayando, como cuando representa el papel.

Cada movimiento en el escenario, y cada palabra deben ser el resultado de la verdadera vida de la imaginación.

Vida que se facilita cuando el actor en su trabajo busca y usa las asociaciones de "imágenes" que él crea de su personaje, de las interrelaciones, de las situaciones, habiendo tomado en cuenta el itinerario de las acciones físicas del personaje. La imaginación creativa es la dote indispensable del actor.

Trabajando con ella, en la etapa primera del T.I., el actor ha de tratar de buscar la sensación de la intuición, usando la simple lógica funcional orgánica, que despertará ese material recóndito donde las fuerzas inconscientes de nuestro ser, pareciendo que hicieran funcionar una otra "inteligencia inconsciente", nos darán imágenes, visiones, situaciones, etc., que buscábamos y que espontáneamente aparecen, "sin pensarlo".

Cuando las percibimos, podemos actuar jugando, en una comunión orgánica y auténtica de sensibilidad, imaginación, intuición, que dará crédito a nuestras propias acciones en las actuaciones.

Complementos NH.

APÉNDICES TRABAJO INTERIOR

Charla Debate N° 82 - T. I.

2a. TRABAJO INTERIOR

Tema: Sensación. Acción.

La sensación podemos definirla como la impresión que las acciones o las circunstancias de personas o cosas, producen en el ánimo de un ser por medio de los sentidos.

Y aquí nomás digamos que un llamado a los sentidos es y será el punto de partida de la técnica teatral y en general de toda técnica artística.

La sensación es el resultado de un impulso nervioso que pasa desde las zonas sensibles externas al interior. Pero uno de los métodos del actor consiste en provocar en sí mismo las sensaciones del momento, a través de su capacidad de concentrar su atención y acción en los personajes y situaciones que le dio la imaginación suya o del autor, y que es lo que tratamos de lograr en los juguitos de hace rato.

Para ello hay que cultivar la sensación orgánica de los acontecimientos, que producen, o que podemos imaginar producen en nuestras zonas sensibles externas que son nuestros sentidos, una sensación transmitida por nuestro sistema nervioso a nuestro ánimo donde se produce una impresión o emoción, ¿claro?

El frío nos produce una sensación, que, como lo vimos, una vez que es percibido, ocasiona una acción de defensa, abrigo, etc.

Imaginarlo al frío y experimentar la sensación que produce, entra en el juego del actor, a través del Trabajo Interior para la primera fase del trabajo del actor, la composición, donde aparece la Necesidad de no sufrir más el frío y por lo tanto se mueve la voluntad que decide la acción.

Accionar usando sus medios expresivos, artísticamente, es la fase segunda, de incorporación, y ofrecerle al público, en la tercera fase, la de representación.

Por eso, para que la expresión de sensaciones llegue al aparato sensorio del espectador, es necesario que el actor encuentre en su técnica el camino para la supresión de los hábitos represivos, y pueda buscar en las expresiones que por medio de su sensibilidad, imaginación e intuición encuentre, una selección, fortalecimiento y coordinación de esos movimientos, gestos y sonidos que cumplan con su propósito de conmover al público, para que también movilice así su pensamiento.

Esto explica las razones del entrenamiento plástico corporal, vocal y psicofísico, o sea el Trabajo Interior.

Una técnica de experiencia emocional-sensorial, es la esencia de la práctica de la actuación. En nuestro idioma, entender, significa, sentir. Van Gogh.

La Acción. El sentimiento, la suma de sensaciones percibidas, o el deseo por ellas generado, puede conducir al pensamiento, y éste a la decisión de la acción.

Así, más en definitorio, la acción es la suma de expresiones con movimientos, gestos, ademanes y voces, que manifiesta el impulso de un ser movido por la voluntad de satisfacer un deseo, generado por la percepción de sensaciones o su reacción ante ellas, que son generalmente obstaculizadas por un contraste, obstáculo o conflicto, que aumenta el deseo.

Esta definición está hecha para ajustarla a la práctica de los juegos que hicimos y que permita clarificar bien e incorporar tanto lo que son las Sensaciones como la Acción.

En esa acción hay que buscar, como actor, una correspondencia entre la actitud física y las emociones que se quiere expresar, cuidando que las acciones físicas correctas nos ayuden a obtener los sentimientos adecuados en el espectador.

Por ello hay que entender los momentos fundamentales del papel y poder agruparlos, con lógica, reflejándolos en una serie de acciones físicas.

El secreto del dominio del papel se basa en el bien estudiar y trazar la acción física del personaje, en su línea de comportamiento y poder concentrarse en ella. O sea que antes que nada hay que trazar una sucesión lógica de acciones físicas del personaje, que expresen sus emociones, y lo de pensamiento y voluntad que ellas mueven. Estas acciones físicas serán acciones auténticas, fundamentadas en el Trabajo Interior.

Como los sentimientos no pueden fijarse, y lo único que se puede fijar y recordar es la acción física, antes que nada hay que definir, lo repetimos, el desarrollo lógico de las acciones físicas y por lo tanto trazar un esquema fundamental de las acciones físicas del personaje, que llamamos su línea de comportamiento. Para esto, y aunque parezca una digresión no lo es, tengamos presente que la SOLIDARIDAD puede ser llamada el fundamento de todo buen arte de representación, porque sólo ella es capaz de decirte a tí lo que los demás sienten y experimentan.

Gracias al modo de componer su papel, según las acciones físicas de los personajes, el actor se concentra y cobra fe en lo que está encarnando, penetra en la esfera de sentimientos auténticos y de emociones profundas, llegando así, por el camino más corto, a la creación de la magia escénica que es la que llegará al público.

Finalmente, al crear una línea externa de acciones físicas, lógicas y consecutivas, si la componemos con un Trabajo Interior acertado, ya sentiremos (al estarlas incorporando en la segunda fase, los ensayos) y si actuamos con concentración, que paralelamente a esta línea se crea otra línea dentro de nosotros, de secuencia lógica de nuestros sentimientos y sensaciones, con lo que ya podremos incorporar fijándolos, los movimientos de expresión corporal y voz, para poder actuar en la tercera fase, la representación, con el pleno dominio de nuestros medios expresivos, sin angustia de nuestro sistema nervioso.

3ª TRABAJO INTERIOR

Tema: Acción. Sinceridad y Atención.

Ya vimos el modo de acercarse a movilizar las facultades interpretativas del actor mediante el esquema que puede trazar de las acciones físicas del personaje.

La faz física de la acción humana, es un principio organizador de la elaboración del personaje. Como la dificultad es comprender la esencia de lo que se va a hacer, lo fundamental que debe aprender el actor es DESEAR, querer a VOLUNTAD, desear hacer cualquier cosa que según las motivaciones de la obra le corresponden querer hacer al personaje. A éste hay que verlo como persona viviente, un hombre que no es en lo primordial un ente de pensamiento, sino de apetitos y deseos.

Una vez iniciado en la acción, hay que llevar el hilo orgánico de ella, pues ese es el método más poderoso que puede encontrar el actor para influir en el subconsciente, para lo que es primordial la concentración del actor.

Ese es uno de los objetivos de la técnica del actor, despertar el subconsciente creador mediante recursos indirectos y concientes. (Subconsciente a través de la conciencia, involuntario a través de lo voluntario.)

Esa técnica permitirá a los actores acercarse a las leyes de la naturaleza creadora humana; influenciarla, encauzarla, descubrir la propia intuición, en la que junto con la voluntad, se genera la acción.

Para que trabaje nuestra naturaleza orgánica con su subconsciente, es preciso crear en el escenario un flujo normal de vida, Eso el actor lo conseguirá desconstruyendo, destrabando los frenos psíquicos, mentales, musculares que impiden la libre manifestación de su naturaleza creadora. No hay que dejar que el razonamiento prime sobre la intuición al componer el personaje. Lo que hay que preparar es la acción a realizar según el esquema trazado de las acciones físicas del personaje.

El "estado de ánimo creador" se ayuda a conseguir mediante: a) completa libertad del cuerpo , y b) desconstrucción de los músculos. Porque los músculos han de estar libres de toda tensión innecesaria, aún cuando en la representación su papel exija una acción emocional fuerte, pues durante ella el actor debe permanecer alegre y no concentrado interiormente para no volverse neurasténico. Es en el estado de desconstrucción que el actor puede lograr la imprescindible concentración.

Recordemos lo dicho. Las tres fases del trabajo del actor:

La composición del personaje, para lo que fundamental es elaborar, en acuerdo con los otros actores y el director escénico, la secuencia de las acciones físicas, y hacer el correspondiente trabajo interior.

Incorporación, a través de los ensayos, donde pone en marcha su técnica provocativa de la naturaleza humana creadora, para despertar su intuición y voluntad.

Representación, donde el actor brinda "vivo" el personaje al público, para conmoverlo con la expresión de las emociones del personaje, manteniendo a salvo las suyas, sin descontar que su actuación puede requerir algunos impulsos emocionales suyos. Su trabajo interior le brindará además el uso de las imágenes guías, y los guiones

mentales o subtextos, que puede haber descubierto o inventarlos durante su trabajo de composición o incorporación. Pero que no comprometen su equilibrio emocional en escena ni fuera. Al contrario, debe esforzarse por lograr placer del cumplimiento de la tarea escénica. Pues el arte inspira un sentimiento de alegría y amor, del que brota energía.

Sinceridad y atención. Ningún papel puede ser verdaderamente logrado si el actor no cree en él, en la situación, en los otros personajes, en los objetos. Por eso repetimos lo necesario del factor concentración en la atención para aumentar la creencia.

En el teatro hasta la mentira mas obvia debe convertirse en verdad. Lo que está dicho o hecho sinceramente no provoca dudas. La capacidad de ser sincero en las condiciones del escenario es el talento escénico.

Uno de los secretos de la escena está en saber escuchar.

Lo que se necesita en el escenario es atención, más sensibilidad y poder concentrarse en las circunstancias dadas. Ejercitar la atención es ejercitar la voluntad.

Hay que considerar que cuando el actor puede concentrarse en un pequeño círculo de atención en el escenario, consigue "la soledad en público".

En ese estado de concentración atenta, resultará la intuición su cualidad activante. El estado creativo del actor existe cuando su respuesta a un estímulo esperado es tan espontánea y genuina como su respuesta a un estímulo inesperado.

4a. TRABAJO INTERIOR

Tema: Atmósfera y Ritmo.

Se puede definir la ATMÓSFERA, diciendo que es el medio ambiente, el clima psicológico –más preciso, psíquico– que pide la existencia de los personajes de la obra y que ha de ser creado por los actores en la escena, ayudados por el medio ambiente plástico que la escenografía y luces hayan podido crear.

La que tenemos en este momento por ejemplo, es una atmósfera de expectación.

Pero la atmósfera "ahonda" la percepción del espectador. No hay atmósfera carente de . voluntad y de vida interior dinámica.

Podemos considerar a las atmósferas "sentimientos objetivos", en oposición a los individuales "sentimientos subjetivos".

Hay que tener en cuenta que el público siente "integralmente" la obra con su corazón antes de captarla con su cerebro. No analiza en primera instancia, sino que experimenta conmoviéndose, pues el arte será siempre el reino de los sentimientos generados en la obra, sensibilizadores y contagiadores emocionales que movilizan en los espectadores su emoción y su pensamiento.

El hombre, ama, piensa, sufre, inventa, admira, y hasta reza, con todos sus sentidos, su cerebro, sus órganos.

Por ello todo ser humano ejerce varias funciones psicológicas principales: sentimientos, pensamientos, impulsos volitivos, intuición.

Basándonos en la conjugación plena de todas esas facultades, es que hemos de arribar al objetivo del arte teatral, que es la creación de la imagen viva y auténtica de un ser humano, lo que será factible si tenemos en cuenta que nuestro arte es una hermosa ficción basada en nuestra imaginación creadora.

Todos los sentimientos artísticos deben ser suscitados por algún procedimiento técnico que haga al actor el dueño de aquéllos, para lo que hay que procurar disponer de:

Una imaginación bien adiestrada, que le permita crear y concentrarse, descontrayéndose.

Vivir en una atmósfera apropiada.
Realizar acciones dotadas de sensaciones, que ante el contraste, origine la necesidad, encendedora de la voluntad con la cualidad de la sensación. Ésta le crea el matiz psicológico. Moviendo todo el cuerpo con esa cualidad, el actor creará la atmósfera.

La atmósfera inspira al actor. Aproxima al público al actor, así como a los actores

entre sí. Agudiza la percepción del espectador. La atmósfera es el alma de la representación.

Ritmo

Conviene en el trabajo del actor, darle lugar primordial al ritmo, que es un poderoso auxiliar en el trabajo de incorporación y aprendizaje. Para ello, el fundamento es, desde la composición, la incorporación y la representación, el concebir y expresar en secuencias, periódicas y recurrentes, que es el fraseo, todas las expresiones: interiores, exteriores del cuerpo y de la voz.

El ritmo interior, basado en el fraseo y el cambio de compás, lento o rápido, en los pensamientos, imágenes, sentimientos, impulsos volitivos, etc.

El ritmo exterior, basado en el fraseo, manifestado en las acciones y expresiones corporales y orales, con los cambios de compás lento o rápido.

Como elemento de la composición escénica, el contraste, usado con una oposición de los dos ritmos, interior y exterior, que marchan simultáneamente en la escena, infaliblemente producen una fuerte impresión en el público.

Además, no se puede utilizar el esbozado método de las acciones físicas si no usamos el ritmo, pues toda acción física está ligada a un ritmo del gesto o desplazamiento, es la clave misma de lo que los espectadores llaman lo "natural".

Para ello hay que "atemperar la acción a la palabra y ésta a la acción", recordando que la reacción psíquica, interior, ha de preceder a la física o exterior.

5a. TRABAJO INTERIOR

Tema: Transformación y Técnica.

Hay un factor dinámico no siempre reconocido y que tiene un nombre que alguien llama instinto, y que podemos designar como los fuertes impulsos subconscientes a transformar.

Podemos comprobarlo en todas las esferas de la actividad, y es de tan vieja data y trascendencia, que se lo señala como el básico del teatro, porque junto con el deseo del actor de transformar la realidad le permite a éste transformarse en otros seres, viviendo cuyas vidas se siente ciertamente prolongado.

Todo arte sirve al propósito de descubrir y revelar horizontes nuevos de vida, y nuevas facetas en los seres humanos, que sirvan a transformar los contextos actuales, societarios y humanos.

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

Un primer paso importante del actor, es 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? Ante el personaje conjeturar cuál de los tres trazos psicológicos lo domina: voluntad, sentimiento o ideas, y la naturaleza de cada trazo.

Cuando el "que" y el "cómo" del hacer para representar al personaje le acudan simultáneamente al actor, ha alcanzado un alto nivel que le permitirá expresar la vida auténtica de un ser humano sobre el escenario, a través del instrumento maravilloso de su cuerpo, y podrá hacer rebrotar el secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra, que busque transformar lo feo en bello, lo malo y lo injusto en justo.

Además fundamentalmente, como lo hemos dicho antes, nadie está contento con el mundo tal cual es, por eso hay que transformarlo. Y si para ello el arte es un arma, entonces la mejor arma será el mejor arte.

Técnica.

Y será la técnica la que ayude al actor a alcanzar una nitidez de la forma, que le ayudará a disponer su cuerpo en el espacio, lo que es un principio fundamental del juego teatral, ya que la plasticidad es el medio expresivo para constituir imágenes visuales, que son las necesarias para captar el espectador.

La escena es un lugar físico y concreto al que hay que llenar y hacer hablar un lenguaje concreto, que está destinado a los sentidos, e independiente del contenido racional de las palabras, debe satisfacer ante todo a los sentidos, y hay una poesía para los sentidos, como la hay para el lenguaje.

Ese lenguaje físico y concreto, espacial, sólo es teatral en la medida que los pensamientos que inspira, sugiere y promueve, van más allá del lenguaje articulado. Buscar la creación en el teatro de una poesía del espacio, que revele creativamente las profundidades psíquicas que motiven el lenguaje articulado.

Todo esto a partir del actor, que en el teatro ocupa el primer lugar por ser un

dispensador de energía.

Por esto el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor, que buscará despojarse de todo lo que perturba el juego orgánico de su naturaleza creadora.

Si el actor se revela a sí mismo, deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de auto penetración psicológica.

Si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara social se quiebra y desaparece, pues creemos que el hombre es algo más que su historia.

Quizás aún en nosotros los deseos y los temores arcaicos, viven una vida subterránea más intensa de lo que advertimos.

Considerando que nuestro arte es un arte colectivo, el entrenamiento de un actor y la adquisición de una técnica, sólo es posible en el teatro. No se concibe fácilmente que un actor no forme parte de un grupo teatral.

Grupo que nutrido de presencia popular, de responsabilidad social popular, ofrecerá al actor la oportunidad de realizarse a sí mismo artística y humanamente, a tiempo que ubica su impulso transformador en la vía de activa búsqueda del cambio hacia la sociedad y la vida, porque ambas son transformables, que haga cierto y deseable que el mejor amigo de un hombre es otro y otro hombre, fraternales y libres.

- BAYMA, Ernesto. "Consejos para el Comediante". Siglo Veinte, Buenos Aires, 1958.
- BERNHARDT, Sarah. "El Arte Teatral", Ediciones Anaconda, Buenos Aires, 1950.
- BERTRAND, Monique. "Movimiento y Pensamiento", edición Librería Filosófica, París, 1974.
- BOAL, Augusto. "Teatro del Oprimido", tomo II, Editorial Nueva Imagen, México, 1970.
- BATTY y CHAVANCE. "El Arte Teatral", Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- BINER, Pierre. "Le Living Theatre", La Cité-Editeur, Lausanne, Suiza, 1968.
- BARRAULT, Jean Louis. "Soy un hombre de Teatro", Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1958.
- BOLELAVSKI, Richard. "La formación del Actor", Editorial Alameda, México, 1954.
- BOOK, Peter. "El Espacio Vacío", Ediciones Península, Barcelona, 1973.
- BUJVALD, Naftole. "Teatro", Ediciones Aporte, Buenos Aires, 1959.
- CANFIELD, Curtis. "El Arte de la Dirección Escénica", Editorial Diana, México, 1970.
- CHEJOV, Michael. "Al Actor", Ediciones Conjunto Nuevos Horizontes, Tupiza, 1958.
- COGER, Leslie. "Stanislavski cambia de opinión", de "Máscaras" N° 3-4, publicada por la Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1966.
- COPEAU, Jacques. "Reflexiones de un comediante", en "La Paradoja del Comediante", Siglo Veinte, Buenos Aires, 1957.
- CHAIKIN, Joseph. "El Open Theatre", en "Teatro 70", Centro Dramático, Buenos Aires, 1971.
- COLE, Toby. "Manual de Actuación", Editorial Diana, México, 1964.
- CRAIG, Edward Gordon. "Del Arte del Teatro", editado por Librería

- Hachette, Buenos Aires, 1958.
- CHARBONNIER, Georges. "*Antonin Artaud*", Seghers, París, 1976.
- CHEJOV, Michael. "*Método de Actuación de Stanislavski*", tomado de "*Manual de Actuación*", Toby COLE.
- DUVIGNAUD, Jean. "*Espectáculo y Sociedad*", Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.
- DULLIN, Charles. "*Recuerdos y notas de trabajo*", Librería Hachette, Buenos Aires, 1954.
- DANCHENKO, Nemirovich. "*Mi Experiencia Teatral*", Editorial Futuro, Buenos Aires, 1959.
- FRAY MOCHO. Cuadernos de Arte Dramático N° 6, "*Conversación con Stanislavski*", Centro Estudios Arte Dramático F. Mocho, Buenos Aires, 1952.
- FRAY MOCHO. Cuadernos de Arte Dramático N° 7-8-9, Pablo ACCIARDI, Buenos Aires, 1953.
- FRESNAY, Pierre. "*Yo soy un comediante*", Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956
- GORCHAKOV. "*Lecciones de Regisseur. Vagtangov*", Quetzal, Buenos Aires, 1962.
- GROTOWSKI, Jerzy. "*Hacia un teatro pobre*", Siglo XXI, México, 1970.
- HEFFNER, SELDEN, SELLMAN. "*Técnica Teatral Moderna*", Editorial Universitaria Buenos Aires, 1968.
- HETHMON, Robert H. "*El Método del Actor Studio*", Editorial Fundamentos, Caracas, 1968.
- JOSEPH, Arthur. "*Teatro en Confidencia*", Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.
- JOUVET, Louis. "*Testimonios sobre el teatro*", Editorial Psique, Buenos Aires, 1954.
- LEWIS, Robert. "*Estilo y Verdad*", tomado de "*Máscaras*", Buenos Aires, 1966.
- LEIBOWITZ, Bettina. "*Louis Jouvet*", Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1961.
- MANN, Paul. "*Teoría y Práctica*", tomado de "*Máscaras*", N° 3-4, Buenos Aires, 1966.

- MAGARSHACK, David. "El Arte Escénico. Stanislavski", Siglo XXI, México, 1968.
- MEYERHOLD, Vsevolod. "Textos teóricos", Volumen I, Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- MEYERHOLD, Vsevolod. "Textos teóricos", volumen II, Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- MEYERHOLD, Vsevolod. "Le Theatre Theatral", Gallimard, París, 1963.
- MOUSSINAC, León. "Tratado de la puesta en escena", Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1957.
- MASCARAS. Revista N° 3-4, "El Desconocido Stanislavski", Buenos Aires, 1966.
- RAPOPORT, I. "El trabajo del actor", tomado de "Manual de Actuación" de Toby COLE.
- RICE, Elmer. "El Teatro Vivo", Editorial Losada, Buenos Aires, 1963.
- SCHECHNER, R. y Th. HOFFMAN. "Elia Kazan opina", tomado de "Máscaras", Buenos Aires, 1966.
- STANISLAVSKI, C. S. "Manual del Actor", Editorial Diana, México, 1963.
- STANISLAVSKI, C. S. "Del Plan de Producción de Otelo", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE, Diana, 1964.
- STANISLAVSKI, C. S. "Obras Completas", tomo II°, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1986.
- STANISLAVSKI, C. S. "Obras Completas", tomo III°, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1986.
- STANISLAVSKI, C. S. "Obras Completas", tomo IV°, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977.
- STANISLAVSKI, C. S. "Mise en scene et commentaires", Edition du Seuil, París, 1948.
- SUDAKOV, I. "El proceso creativo", tomado de "Manual de Actuación" de Toby COLE.
- TOUCHARD, Pierre Aimé. "El Teatro y el Espectador", Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1954.
- TOPORKOV, V. O. "Stanislavski dirige Almas Muertas", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

- TOPORKOV, V. O. "Stanislavski dirige", editado por compañía General Fabril Financiera, Buenos Aires, 1961.
- VAJTANGOV. "Preparación para el papel", tomado de "Manual de Actuación", de Toby COLE.
- VEINSTEIN, André. "La puesta en escena", Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962.
- VILLIERS, André. "Psicología del Comediante", Librería Hachette, Buenos Aires, 1955.
- VILLIERS, André. "Psicología del Arte Dramático", Librería Hachette", Buenos Aires, 1955.
- WAGNER, Fernando. "Técnica Teatral", Editorial Labor, México, 1952.
- WEISMAN, Phillip. "La creatividad Teatral", Siglo XXI, México, 1967.
- WRIGHT, Edward. "Para comprender el teatro actual", Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- ZAKAVA, B. E. "Principios de dirección", tomado de "Manual de Actuación", de Toby COLE.

INDICE

	pág.
- <i>Charla Debate N° 1.</i> Contiene transcripciones de "El Arte Teatral", de Sarah Bernhardt; "Recuerdos y Notas de trabajo", de Charles Dullin.....	1
- <i>Charla Debate N° 2.</i> De "Teatro del Oprimido", Tomo II de Augusto Boal.....	6
- <i>Charla Debate N° 3.</i> De "Consejos para un comediante", de Ernesto Bayma.....	11
- <i>Charla Debate N° 4.</i> De "Hacia un teatro pobre", de Jerzy Grotowski; de "Cuadernos de Arte Dramático", de Louis Jouvet.....	16
- <i>Charla Debate N° 5.</i> De "Testimonios sobre el teatro", de Louis Jouvet.....	20
- <i>Charla Debate N° 6.</i> De "Louis Jouvet", de Bettina Leibowitz Knapp; de "Soy un hombre de teatro", de Jean Louis Barrault.....	25
- <i>Charla Debate N° 7.</i> De "Reflexiones de un comediante", de Jacques Copeau.....	30
- <i>Charla Debate N° 8.</i> De "La formación del actor", de Richard Bolelavski; de "Tratado de la puesta en escena", de Leon Moussinac.....	35
- <i>Charla Debate N° 9.</i> De "Yo soy un comediante", de Pierre Fresnay; de "El teatro vivo", de Elmer RICE.....	40
- <i>Charla Debate N° 10.</i> De "Teatro en confidencia", de Arthur Joseph.....	46
- <i>Charla Debate N° 11.</i> De "Teatro en confidencia", de Arthur Joseph.....	52
- <i>Charla Debate N° 12.</i> De "Mi experiencia teatral", de Nemirovich Danchenko.....	58
- <i>Charla Debate N° 13.</i> De "El Teatro y el Espectador", de Aimé Touchard.....	63
- <i>Charla Debate N° 14.</i> De "El Teatro y el Espectador", de Aimé Touchard; de "El Arte de la Dirección Escénica", de Curtis Canfield.....	69

- <i>Charla Debate N° 15.</i>	De "Para comprender el teatro actual", de Edward A. Wright.....	75
- <i>Charla Debate N° 16.</i>	De "Al Actor", de Michael Chejov.....	81
- <i>Charla Debate N° 17.</i>	De "Al Actor", de Michael Chejov.....	86
- <i>Charla Debate N° 18.</i>	De "Al Actor", de Michael Chejov.....	91
- <i>Charla Debate N° 19.</i>	De "Al Actor", de Michael Chejov; de "El Open Theatre", de Joseph Chaikin.....	96
- <i>Charla Debate N° 20.</i>	De "El Desconocido Stanislavski", de la Asociación Argentina de actores en su publicación "Máscaras".....	101
- <i>Charla Debate N° 21.</i>	De "El Desconocido Stanislavski", de "Máscaras"; de "La noción de la Acción", de Francis Fergusson; de "La labor del actor sobre el papel", de Nina Gourfinkel.....	107
- <i>Charla Debate N° 22.</i>	Del mismo trabajo de Nina Gourfinkel sobre Stanislavski, de "Máscaras"; "El Método de las Acciones Físicas" entrevista a Sonia Moore; de "Manual del Actor" de C. S. Stanislavski.....	113
- <i>Charla Debate N° 23.</i>	De "Stanislavski cambia de opinión", de Leslie Coger; de "El trabajo con material vivo", de Richard Schechner; de el Tomo II de las O. Completas de Stanislavski, párrafos fundamentales.....	118
- <i>Charla Debate N° 24.</i>	De "Entrevista a Elia Kazan", de Richard Schechner y Theodore Hoffman; de "Estilo y verdad", de Robert Lewis.....	123
- <i>Charla Debate N° 25.</i>	De "Técnica teatral", de Fernando Wagner; de "El Arte Teatral", de Batty y Chavance; de "Espectáculo y sociedad", de Jean Duvignaud.....	128
- <i>Charla Debate N° 26.</i>	De "Actuación", de Toby Cole, introducción escrita por Lee Strasberg sobre manuales teatrales.....	134
- <i>Charla Debate N° 27.</i>	De "El trabajo del actor", de I. Rapoport.....	138
- <i>Charla Debate N° 28.</i>	De "El proceso creativo", de I. Sudakov; de "Método de actuación de Stanislavski", de Michael Chejov; de "Preparación para el papel", de E. Vajthangov.....	143
- <i>Charla Debate N° 29.</i>	De "Preparación para el papel" de E. Vajthangov; de "Del plan de producción de Oteló", de Stanislavski; de "Stanislavski dirige Almas Muertas", de V. O. Toporkov.....	148

- <i>Charla Debate N° 30.</i>	De "Principios de dirección", de B. E. Zakhava; de "Lecciones del Regisseur. Vajthangov", de Gorchakov; de "La puesta en escena", de André Veinstein.....	153
- <i>Charla Debate N° 31.</i>	De "Teatro", de Naftole Bujvald.....	158
- <i>Charla Debate N° 32.</i>	De "Teatro", de Naftole Bujvald.....	163
- <i>Charla Debate N° 33.</i>	De "Técnica Teatral Moderna", de Heffner, Selden y Sellman; de "La creatividad teatral", de Phillipp Weisman.....	168
- <i>Charla Debate N° 34.</i>	De "La psicología del comediante", de André Villiers.....	174
- <i>Charla Debate N° 35.</i>	De "La psicología del comediante", de André Villiers.....	180
- <i>Charla Debate N° 36.</i>	De "La psicología del comediante", de André Villiers.....	185
- <i>Charla Debate N° 37.</i>	De "La psicología del comediante", de André Villiers.....	190
- <i>Charla Debate N° 38.</i>	De "La psicología del comediante", de André Villiers.....	195
- <i>Charla Debate N° 39.</i>	De "La psicología del comediante", de André Villiers; de "La psicología del Arte Dramático", de André Villiers.....	200
- <i>Charla Debate N° 40.</i>	De "La psicología del Arte Dramático", de André Villiers; de "Textos teóricos", volumen I, de Vsevolod Meyerhold.....	205
- <i>Charla Debate N° 41.</i>	De "Textos teóricos", de Vsevolod Meyerhold, Tomo II.....	211
- <i>Charla Debate N° 42.</i>	De "Textos teóricos, de Vsevolod Meyerhold, Tomo II.....	215
- <i>Charla Debate N° 43.</i>	De "Le theatre theatral" de Vsevolod Meyerhold.....	221
- <i>Charla Debate N° 44.</i>	De "Le theatre theatral", de Vsevolod Meyerhold.....	226
- <i>Charla Debate N° 45.</i>	De "Le theatre theatral", de Vsevolod Meyerhold.....	231
- <i>Charla Debate N° 46.</i>	De "El Método del Actor's Studio", de Robert	

H. Hethmon.....	237
- <i>Charla Debate N° 47.</i> De "El Método del Actor's Studio", de Robert H. Hethmon.....	243
- <i>Charla Debate N° 48.</i> De "El Método del Actor's Studio", de Robert H. Hethmon.....	248
- <i>Charla Debate N° 49.</i> De "El Método del Actor's Studio", de Robert H. Hethmon.....	254
- <i>Charla Debate N° 50.</i> De "El Método del Actor's Studio", de Robert H. Hethmon.....	259
- <i>Charla Debate N° 51.</i> De "El Método del Actor's Studio", de Robert H. Hethmon.....	264
- <i>Charla Debate N° 52.</i> De "El Método del Actor's Studio", de Robert H. Hethmon; de "El Arte Escénico, Constantin Stanislavski", de David Magarshack.....	270
- <i>Charla Debate N° 53.</i> De "Othello. Puesta en escena y comentarios" de C. S. Stanislavski.....	276
- <i>Charla Debate N° 54.</i> De "Tomo II de las Obras Completas de C. S. Stanislavski.....	281
- <i>Charla Debate N° 55.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	287
- <i>Charla Debate N° 56.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	293
- <i>Charla Debate N° 57.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	298
- <i>Charla Debate N° 58.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	303
- <i>Charla Debate N° 59.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	308
- <i>Charla Debate N° 60.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	314
- <i>Charla Debate N° 61.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	319
- <i>Charla Debate N° 62.</i> De "Tomo III de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	324
- <i>Charla Debate N° 63.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S.	

Stanislavski.....	329
- <i>Charla Debate N° 64.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	334
- <i>Charla Debate N° 65.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	339
- <i>Charla Debate N° 66.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	344
- <i>Charla Debate N° 67.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	349
- <i>Charla Debate N° 68.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	354
- <i>Charla Debate N° 69.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	360
- <i>Charla Debate N° 70.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	366
- <i>Charla Debate N° 71.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	372
- <i>Charla Debate N° 72.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	378
- <i>Charla Debate N° 73.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	384
- <i>Charla Debate N° 74.</i> De "Tomo IV de las Obras Completas" de C. S. Stanislavski.....	390
- <i>Charla Debate N° 75.</i> De "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov.	393
- <i>Charla Debate N° 76.</i> De "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov.	398
- <i>Charla Debate N° 77.</i> De "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov.	403
- <i>Charla Debate N° 78.</i> De "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov.	409
- <i>Charla Debate N° 79.</i> De "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov.	415
- <i>Charla Debate N° 80.</i> De "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov.	420
- Apéndices:	
- <i>Charla Debate N° 81</i> de Edward Gordon Craig, Louis Jouvet, Feldman y Jesús Pérez Ruiz. Reproducción de Ch. D. N° 1 de TRABAJO INTERIOR del Curso Inicial NH.....	425

- <i>Charla Debate N° 82</i> Reproducción de Ch. D. N° 2 y N° 3 de TRABAJO INTERIOR del Curso Inicial NH.....	431
- <i>Charla Debate N° 83</i> Reproducción de Ch. D. N° 4 y N° 5 de TRABAJO INTERIOR del Curso Inicial NH.....	435
- <i>Bibliografía</i>	437

