PUBLICACIÓN DEL GET

STANISLAVSKI

METODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS

EL MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS

STANISLAVKI, ESE VANGUARDISTA

El actor es el que da la cara: él enfrenta al público de los aplausos o chiflidos; él resume en su presencia y con su actividad al autor, al director; de su comportamiento extraemos las ideas, los sentimientos que a través del teatro nos trasmiten sus múltiples creadores.

El actor es así la clave del fenómeno teatral. El eslabón principal que hay que estudiar para explicar, reformar o meramente comprender el teatro.

Stanislavski sabía todo esto. Fue uno de los primeros reformadores teatrales que partió de la esencia teatral —el actor— en su tarea creadora. Por eso dedicó sus principales esfuerzos de vanguardista de su época; a buscar la clave a través de la cual pudiera develarse el hasta entonces "milagro" del comportamiento creador del actor. Partió del estudio de los mejores actores de su época, caviló sobre sus memorias, asistió a sus representaciones, cotejó sus declaraciones, indagó en su propia experiencia de actor, exploró con su propia "troupe" y poco a poco fue configurando eso que todos conocemos con el nombre, quizás poco apropiado, de "sistema o método de Stanislavski". Nombre éste poco apropiado porque sugiere la presencia de algo legiferado, estático e inamovible: el método o sistema y sus reglas. A veces ocurre algo peor aún. No se trata de reglas ya, sino de recetas, de modos ineludibles para la creación. Y por supuesto que nada como esta afirmación se halla más lejos de lo que el propio Stanislavski quería y hacía.

Su larga vida de creador fue un continuo progreso en la investigación de los mecanismos del trabajo actoral. Su método o sistema, en realidad no es tal, sino más bien una serie de etapas diferentes, no contradictorias entre sí, pero sí diferentes. Y cada una de esas etapas ilumina científicamente —¡a no tener miedo en el arte a esta palabra!— algunos de los aspectos más importantes de esos procesos recorridos por el actor en su camino hacia la transfiguración escénica.

Pese a este movimiento incesante de búsqueda, podríamos hablar de dos etapas esenciales, de dos modos dialécticamente opuestos en la creación del personaje desde la óptica stanislavskiana. El primero de ellos —primero en el tiempo— parte del estudio racional del texto hacia la "encarnación" del personaje. El segundo, también conocido como el "método de las acciones físicas elementales" parte del conocimiento orgánico, en "caliente" de la situación teatral y llega recién tras ello a incorporar el texto en la etapa de "encarnación o caracterización".

Este segundo modo de la creación llegó tarde para Stanislavski- Su nuevo enfoque no pudo ser terminado por el maestro ruso, por !o menos en lo que a su redacción se refiere, por cuanto muere antes de entregarlo a la imprenta.

¿Por qué Stanislavski "necesita" buscar a esa altura de su vida un nuevo método de trabajo? Quizás la obra y la crítica de sus alumnos predilectos —Meyerhold, Vahtangov— hayan influido en él para hacerle revisar algunos de sus planteos. Quizás sus lecturas de nuevas actitudes psicológicas como las de Pavlov y sus reflejos condicionados, le hayan iluminado la senda como antes, para su primer método, lo había hecho la "memoria afectiva" del francés Ribot.

Sus escritos, papeles y notas quedan durante largos años en manos de especialistas e investigadores soviéticos y recién ahora comienzan a ser conocidos en Occidente. El trabajo que aquí damos a conocer, creemos que por vez primera en Occidente, constituye la esencia de sus últimos años de trabajo. El núcleo del mismo está dado por la presencia de la "acción física"

como punto de partida y por el reconocimiento implícito de lo que la improvisación significa para el trabajo del actor y el sentido de su empleo. Stanislavski no usa la palabra improvisación, últimamente acuñada, pero sin duda emplea ese modo de trabajo como se deduce de las lecciones que presentamos.

El progreso de los estudios psicológicos, desde el año 1938, año de la muerte de Stanislavski, hasta ahora, no ha hecho más que confirmar la certeza del camino seguido por Stanislavski en su actividad de genial empirista. Los caminos por él señalados coinciden con las orientaciones más modernas de la psicología y nos permiten quizás explicitar mejor y más científicamente lo que para Stanislavski constituyeran afirmaciones aventuradas.

Este es sin duda el camino a seguir hoy en día por los verdaderos renovadores del arte. Resultan estériles, o por lo menos exteriores a la esencia del fenómeno, las innovaciones formales (luces, vestuario, modos del movimiento o del habla), que no contemplen la real actividad del actor, fenómeno central y esencial. Y para ello es necesario partir de Stanislavski. Es por eso que los continuos adeptos de Stanislavski —Grotowski entre ellos— dan un rotundo mentís a los que proclaman la falencia de las tesis stanislavskianas. Si así lo proclaman será quizás por desconocer la esencia de su enseñanza. Como dijera Strasberg y mientras el arte del actor sea ejercido por un ser humano "no se vislumbra otra posibilidad en los futuros 5.000 ó 6.000 años ya que el hombre seguirá básicamente teniendo dos ojos, un cerebro, un aparato locomotor, etc."

Es pues conveniente separar en los trabajos de Stanislavski aquello que pertenece a su estética de director de principios de siglo, de !o que es la esencia de sus descubrimientos como maestro de actores. Lo primero es ya historia pasada. Lo segundo sigue siendo válido y constituye el cimiento para todos los estudios profundos del oficio del actor- Grotowski acaba de con firmarlo en su libro.

Stanislavski sigue siendo un vanguardista. Nunca será obsoleto el partir de la verdad de la vida para lograr su reflejo en el arte.

ADVERTENCIA (a)

1) He pensado en redactar un trabajo extenso, en varios volúmenes, acerca de la maestría del actor, (el así llamado "sistema de Stanislavski").

El libro publicado con el título **"Mi vida en el arte"**

representa el primer volumen y es una introducción a este trabajo.

El presente libro, referido al **"Trabajo del actor consigo mismo" en el proceso creador de la "vivencia escénica**' constituye el segundo volumen.

Pronto voy a comenzar a trabajar en el tercer volumen, en el que se va a tratar **"El trabajo del actor consigo mismo" en el proceso creador de la "personificación".**

El cuarto volumen estará dedicado al trabajo de **"Preparación del rol".** Junto con este libro tendría que haber publicado un trabajo complementario, una especie de manual "Entrenamiento y disciplina", que comprendiera una serie de ejercicios que recomendamos. No lo hago ahora para no alejarme de la línea principal de mi obra fundamental a la que considero más importante y urgente.

Luego de que los principios básicos del "sistema" hayan sido difundidos comenzaré enseguida a trabajar en un manual práctico.

2) Tanto este libro como los siguientes no tienen la pretensión de ser trabajos científicos. Su finalidad es exclusivamente práctica.

Ellos tratan de compartir lo que me ha enseñado mi larga experiencia de actor, director y pedagogo.

3) La terminología que utilizo en este libro no ha sido inventada por mí, sino recogida de la práctica por los alumnos y los artistas principiantes. Ellos establecie-

ron ya durante el mismo trabajo cuáles son los sentimientos que determinaban su creación y le dieron nombre.

Su terminología es valiosa porque es directa y entendida por los mismos principiantes. No busquen aquí términos científicos, tenemos nuestro léxico teatral, nuestro lenguaje de actores creado por la vida misma. Es cierto que utilizamos también palabras científicas como por ejemplo "subconciente", "intuición" pero ellas no han sido utilizadas en su sentido filosófico sino en su sentido más simple y corriente. No es culpa nuestra si el terreno de la creación escénica es despreciado por la ciencia, si ha permanecido sin investigar y si no se le han puesto a su alcance los términos necesarios para los problemas prácticos. Hemos debido cumplir nuestra tarea en este terreno con nuestras propias fuerzas

4) Uno de los problemas principales perseguidos por el "sistema" consta en la estimulación espontánea de la creación a cargo de la naturaleza orgánica y del subconsciente. Sobre esto se habla en el capítulo XVI, el último de este libro. Debemos acordar un atención especial a este capítulo porque comprende la esencia de la creación y de la totalidad del "sistema", (b)

5) Sobre el arte tenemos que hablar y escribir con simplicidad para que todos entiendan. El alumno se asusta de las palabras sabihondas. Estas pueden estimular quizás al cerebro, pero no al alma. A causa de esto en el momento de la creación, el intelecto humano suele ahogar a la emoción artística y al subconsciente que juega un papel preponderante en el proceso artístico.

Pero es difícil hablar y escribir "simplemente" sobre el complicado proceso creador. Las palabras son demasiado precisas y ásperas para poder transmitir los sentimientos subconscientes, imprecisos.

Estas condiciones me han obligado a buscar en el presente libro formas propias que ayuden al lector a sentir el contenido de las palabras impresas. Trato de realizar esto mediante ejemplos concretos, por la descripción del trabajo de los alumnos en la escuela durante los ejercicios y las improvisaciones, (c)

Si mi método llega a tener éxito las palabras impresas cobrarán vida entonces en el sentimiento mismo de los lectores. Y entonces me será posible explicarles la esencia de nuestro trabajo de creación y sus bases psicotécnicas.

6) La escuela de teatro de la que hablo en este libro, los hombres que allí accionan, no existen en realidad. El trabajo de concreción del así llamado "sistema de Stanislavski" fue comenzado hace ya mucho tiempo. Anoté todas mis observaciones, no para publicarlas, sino para mí mismo, como una ayuda en mis investigaciones en el terreno de nuestro arte y de su psicotécnica. Las gentes, expresiones, los ejemplos necesarios para lo que quería ilustrar eran tomados, naturalmente, de aquella época lejana, es decir los años anteriores a la guerra (1907-1914).

Así, sin sentirlo, año tras año, se fue reuniendo un abundante material referido al "sistema". Y hoy de este material nace un libro.

Sería difícil y requeriría mucho tiempo cambiar los personajes. Y sería todavía más difícil, combinar los ejemplos y las diversas expresiones del pasado con las costumbres y el carácter de los nuevos hombres soviéticos. Esto significaría cambiar los ejemplos y buscar expresiones, lo que requeriría un tiempo más largo aún y un trabajo aún más difícil.

Pero los problemas sobre los que escribo en mi libro no se refieren a una época determinada ni a sus hombres, sino a la naturaleza orgánica de todos los artistas de todas las nacionalidades y de todas las épocas.

La frecuente repetición de las mismas ideas, a las que considero importantes, ha sido hecha con intención. Los lectores sepan perdonar esta insistencia, (d)

K. S. Stanislavski

N O T A S

a) La presente "Advertencia" fue impresa al comienzo de la edición soviética del libro **"Trabajo del actor consigo mismo en el proceso creador de la vivencia escénica",** libro que se conoce en castellano con el nombre de **"Preparación del actor"** o de **"Un actor se prepara".**

Pese a que el trabajo comprendido en el presente libro sería el correspondiente al cuarto volumen y no el que fuera encabezado por la "Advertencia" mencionada, consideramos útil para la mejor comprensión del material que entregamos la inclusión de estas líneas escritas por el propio Stanislavski, en realidad, para encabezar otro material.

b) El capítulo mencionado por Stanislavski se llama "El subconsciente en el estado de espíritu escénico del artista". En él describe Stanislavski los conflictos interiores experimentados por el actor en el momento de la creación, e intenta ejemplificar su credo que podría resumirse en esta frase: "De la psicotécnica consciente hacia la creación subconsciente".

c) Stanislavski no utilizaba el término "improvisación" sino el de "estudio". Hemos traducido el uno por el otro dada la identidad del contenido al que se refieren.

d) En realidad la presente "Advertencia" posee además un séptimo apartado que no hemos incluido en esta edición por cuanto el mismo está destinado a agradecer a aquellos que colaboraron con Stanislavski en la redacción y concreción escrita de sus trabajos teóricos.

"Un sentimiento de vida real en el arte y en el papel". El manuscrito de Stanislavski que aquí reproducimos, data de 1936. Pertenece al libro "El trabajo de un actor con el papel (rol)", que el gran director de escena y pedagogo ruso, había pensado escribir. Lamentablemente nunca fue terminado. La muerte interrumpió el trabajo concreto de investigación, que tenía como meta renovar continuamente al "sistema" y desarrollarlo. Estas anotaciones, testimonian el interés de Stanislavski, durante los últimos años de su vida, para fijar una metodología de trabajo sobre un acercamiento orgánico hacia el papel. Esta metodología, no ha sido desarrollada hasta el final, lo que también se desprende del manuscrito. Recién en los últimos años se han dado a publicidad en el Soviet el "Nuevo Método". Y es la primera vez que estas anotaciones se publican en Occidente.

En la mayoría de los teatros, se entra en contacto con una nueva obra de la siguiente manera:

Todo el elenco se reúne para escuchar el texto a representar. Lo mejor sucede cuando el propio autor lee, o una persona que ya conoce la obra lo hace. Estas

personas, aún siendo malos lectores, conocen el verdadero corazón de la obra y le dan el sentido requerido, haciéndola descollar como es debido. Lamentablemente, esta lectura, generalmente es hecha por una persona que no la conoce. En estos casos la obra se le presenta maltratada a los futuros intérpretes. Es una pena porque la primera impresión penetra profundamente en el alma sensible del artista. Es difícil extraer luego la impresión errónea que ha adquirido en principio. Después de la primera lectura, les queda a los oyentes una imagen general y borrosa de la obra.

Para comentar el texto, se organiza entonces lo que se llama "discusión", de la que toma parte todo el elenco que expone sus puntos de vista respecto a la obra leída. Pocas veces los comentarios se centran alrededor de los problemas fundamentales. Por lo general, se expanden en las formas más diversas e inesperadas. En el pensamiento de los actores se origina el desconcierto. Aun aquel que ya haya formado su opinión de la obra, pierde su sentido de orientación. No se puede apoyar en su propia opinión.

Después de tales conversaciones, los actores se llenan a menudo de dudas con respecto a sus nuevos papeles, y más precisamente se hallan frente a un problema que a todo precio deben solucionar rápidamente. Es para reír y llorar cuando se observan sus indecisiones. Uno se pone molesto y a la vez avergonzado al tener que enfrentar este desamparo psicotécnico.

Cuando el actor trata de penetrar en el corazón del personaje que no se comprende, se dispersa. La única ayuda es la casualidad, que quizás lo empuje a buscar

un camino. Y lo único que le sirve de apoyo son unas palabras que no termina de entender: intuición y subconsciente.

Si la suerte le es propicia, tiene tendencia a creer en un milagro, en "el ángel de la Guarda" o en un don de Apolo. Si ello no sucede, el actor pasará horas y horas frente al libreto y probará con toda atención de penetrar en la obra, no solamente en el sentido físico sino también en el psíquico.

Es muy difícil ponerse en la piel de otro, por así decirlo, que no esta cortada a nuestra medida.

¿Dónde y cómo hallar la abertura que nos permita entrar? El resultado es: esfuerzos infructuosos.

Pocos momentos después de la primera lectura, cuando alguno hace un par de observaciones y se aclaran dudas, es como si se tocara el alma, y ésta se retrajera y muriera ante la violencia a que es expuesta. El actor está frente a su papel como ante un robot en el cual no puede habitar.

La obligación de penetrar en el papel es muy dañina para el trabajo creador. Para salir del problema, el director reúne a todos los actores, y durante unos meses se sienta con ellos alrededor de una mesa para estudiar profundamente los papeles y la obra en sí. Nuevamente todos hablan de la obra y de sus papeles y dicen lo que se les ocurre. Se intercalan distintos puntos de vista, hay debates, se consultan expertos sobre determinados problemas y se organizan conferencias y mesas redondas.

Al mismo tiempo surgen bosquejos y hasta modelos de escenografía, como así también lo referente a vestuario. Se aclara hasta el último detalle lo que debe hacer cada intérprete, lo que debe vivir desde el momento que entra en escena.

Al final la cabeza y el corazón del actor, están llenas de las informaciones más detalladas, necesarias o no respecto al personaje, y entonces se le dice: "vaya a escena, interprete su papel y utilice todo aquello que ha aprendido durante todos estos meses ¡unto a la mesa de trabajo". Con la cabeza hinchada y el corazón vacío, **él** actor entra en escena y no está en condiciones de interpretar nada-

Necesita muchos meses para arrojar de sí todo aquello que es innecesario, para seleccionar y adoptar todo aquello que le facilite sentirse cómodo en el papel, aunque sea hasta cierto punto.

Ahora surge un problema: ¿Es correcto andar los primeros pasos de un papel bajo tal compulsión, un papel cuya naturalidad está basada en el adelanto de un trabajo paciente? ¿Es correcto introducir en el alma del actor aún sin abrir, y en forma tan sin ceremonia, los pensamientos ajenos, puntos de vista, actitudes y sentimientos, que se desprenden del papel?

Está claro que por este método de trabajo algo de lo que se exige, penetra en el alma y se torna creativo. Pero por sobre todo, los pensamientos y los sentimientos, que en la fase inicial pesan en la cabeza y en el corazón, fastidiarán al actor y serán un obstáculo para su desenvolvimiento libre y creador. Es mucho más difícil expresar algo ajeno, impersonal, que crear algo

propio, que nos toque muy de cerca.

Pero lo peor es que todos estos comentarios extraños, caen sobre tierra seca sin preparar o arar. No es posible dejar caer una sentencia sobre una obra, sus papeles, o las experiencias emotivas que se ocultan en ella, si uno no halla parte de sí mismo en la obra del autor.

Cuando un actor ha preparado todas sus fuerzas interiores, y el aparato de todas sus formas de expresión, para conseguir en sí mismo, pensamientos ajenos y sentimientos foráneos, cuando ha tenido aunque sea un poco de tierra firme bajo sus pies, deberá saber qué es lo que tiene que aceptar y que es lo que debe rechazar de todo aquello que los buenos y malos consejeros le proporcionan para el papel.

Yo no voy contra la discusión y el trabajo en sí llamado "de mesa". Pero soy contrario a las discusiones cuando se llevan a cabo en un mal momento. Todo debe tener su tiempo.

Después de una breve pausa continuó Arkadius Nikolajevich:

—Mi forma de proceder, cuando me enfrento a un papel, es totalmente otra,- consiste en que sin haber leído la obra y sin discutirla, les pido a los actores que vengan a ensayarla.

—¿Cómo es posible? Preguntamos sin comprender.

—¿Por qué no? Se puede interpretar una obra sin escribir.

No pudimos encontrar ninguna respuesta a lo que ncs decía.

—¿No lo creen? Hagamos un experimento. Yo tengo la ¡dea para una obra de teatro. Les relato escenas del argumento y ustedes comienzan a interpretarlas. Yo observaré lo que "ex promptu" hacen y dicen, y los resultados más satisfactorios los anotaré. De esta forma y con el esfuerzo común escribiré e interpretaré una obra que aún no ha sido escrita- Los honorarios de autor los podemos dividir en partes iguales.

Nuestra sorpresa era aún mayor, pero no dijimos nada.

—Ustedes conocen ya por propia experiencia el estado de ánimo de un actor que denominamos "deleite interior escénico". Gracias a él, todos los elementos se reúnen en un todo, aumentan en vigor y nos arrastran en el sentido del trabajo creador. Pero por otra parte no quiero dejar de observar que no es suficiente. Para comprender y adquirir el corazón de una obra poética, para poder formarse un juicio sobre ella, falta todavía, el impulso creador que despierte todas las fuerzas interiores hacia una meta. Sin esto, el análisis de la obra y del papel será deficiente. Nuestro pensamiento es maleable. En cualquier momento puede ser incluido en el trabajo. Pero el sentido común no es suficiente. Es absolutamente necesaria la participación activa, directa, fogosa, de la voluntad y de todos los demás elementos que componen el "deleite interior escénico". Por medio de ello creamos dentro de nosotros mismos, un estado

de ánimo que nos obliga a una comprensión real del papel. De manera que no es solamente el pensamiento del actor, sino todo su organismo, lo que hace el análisis de la obra y el personaje.

—Disculpe un momento. Para conocer y sentir la vida del papel, también tenemos que conocer la obra del poeta, o sea que primeramente tenemos que estudiarla. Pero Ud. dice que no es necesario hacerlo, si antes no se ha tenido un sentimiento hacia ella.

—Correcto, (afirma Arkadius Nikolajevich). Es necesario conocer la obra, pero acercarse a ella con frío en el alma no está permitido. Primeramente, hay que **movilizar** el deleite interior escénico, hacia un sentimiento real de la vida del personaje, no solamente psíquico, sino también físico- En la misma forma que la levadura produce fermentación, el sentimiento por la vida del personaje, debe producir en el alma del actor una chispa, una fermentación interior, que es absolutamente necesaria en el proceso que requiere la creación por reconocimiento. Recién cuando el actor se halla en este trance creador se puede decir que se encuentra listo para interpretar la obra y el papel.

—¿Pero por qué tenemos entonces que tener este sentimiento psíquico y físico por la vida del papel? Inquirimos asombrados.

—Justamente este problema lo desarrollaré en la conferencia de hoy. ¿Recuerdan "El Inspector" de Gogol?, preguntó Arkadius Nikolajevich y se dio vuelta imprevistamente hacia mí.

—Sí, no muy bien, a grandes rasgos.

—Mucho mejor. Suba a la escena y represente el

papel de Jlestakov para nosotros, desde el momento en que entra en el segundo acto.

—No sabe todo, pero algo sabe. Y justamente este "algo" es lo que Ud. debe interpretar. O sea expresado de otra forma. Le pido que interprete los actos físicos del papel con todo y hasta los mínimos detalles de lo que Úd. está en condiciones de interpretar realmente, con sinceridad o sea como si fuera Ud. mismo.

—Yo no puedo hacer nada, porque no se hacer nada.

—Pavadas. —Dijo Arkadius Nikolajevich mirándome—. En la obra se dice: "Jletakov entra". ¿No sabe cómo se entra a una habitación?

-Sí.

—Pues entre entonces- Luego mira de reojo a Osip: ¿Te has tirado a la cama otra vez? ¿No sabes como se mira de reojo a una persona?

-Sí.

—Luego Jlestakov quiere tratar de hacer que Osip consiga algo para comer. ¿No sabe cómo uno enfrenta a un hombre con una pregunta tal?

—Por supuesto.

—Bueno entonces Ud. interprete lo que sabe, lo que conoce de verdad y domina, lo que Ud. cree.

—¿Qué puedo dominar primero en un papel nuevo?,inquirí tratando de adquirir mayor claridad.

—Una pequeña abertura hacia el contenido corriente de las escenas, y las acciones físicas simples. Al principio solamente se puede interpretar esto en forma sin-

cera y veraz, o sea como si fuera uno mismo, y bajo la responsabilidad de uno mismo. Aquel que quiere dar más, se hace cargo de un trabajo que está por encima de sus habilidades, e infaliblemente fracasará, pues recurre a una mentira que a su vez lo obliga a sobre actuar y a violar la naturaleza. Por ello, trate de evitar problemas difíciles al principio, pues no está preparado aún para penetrar en las profundidades del alma del nuevo papel. Manténgase firmemente, dentro del reducido ámbito de las acciones físicas ordenadas, busque la lógica y la consecuencia en ellos, sino no llegará a la verdad y creencia, o sea a lo que yo llamaré el estado del "Yo soy".

—Ud. dice, abra el contenido y realice acciones físicas simples. Pero, observe el contenido en sí, será descubierto bajo un análisis de obra. El autor ya ha creado el contenido.

—Naturalmente, esto ya lo ha hecho el autor, y no Ud. Deje en paz su fábula. Pero es absolutamente necesario que Ud. tenga una actitud hacia ella- Realice también acciones previstas por el autor, pero también éstas tienen que permanecer suyas y no continuar siendo extrañas- No se pueden volver a vivir acciones ajenas en forma convincente, hay que crear las de uno mismo, análogas a las del papel, y que equivalen a nuestra propia conciencia, voluntad, sentimiento, lógica, consecuencia, verdad y convicción. Y le ruego subir a la escena, y comenzar desde el momento en que Jlestakov se presenta. Pusitsjin hará el papel de Osip junto con Ud., mientras que Viuntsov hará el papel del mozo en la taberna.

—¡Con mucho gusto!

—Pero no sé el texto y no tengo nada que decir- argüí.

—Bueno, ¿pero no recuerda por lo menos el contenido general de la conversación?

—Por supuesto, aproximadamente.

—Pues entonces, abra la conversación con sus propias palabras. El tema principal, tras el diálogo se lo relataré. Ud., ya de por sí, adquirirá el sentido de secuencia y la lógica de la misma.

—Pero no recuerdo la escena inicial.

—Pero por otra parte, Ud. conoce una frase básica que dice: Cualquiera que sea el papel que interprete un actor, lo debe hacer como si fuera él mismo, bajo su propia responsabilidad, en cooperación con su conciencia. Pero si el actor no se halla a sí mismo, o se pierde en el papel, mata al mismo tiempo al personaje que debe interpretar, le roba de sus sentimientos vivos. Por ello debe interpretar todo el papel como si fuera Ud. mismo, aunque tenga lugar sin las condiciones fijas que ha detallado el autor. De esta manera debe sentirse Ud. mismo en el papel- Si lo consigue no tendrá dificultades para que todo el papel, sea Ud. mismo. Los sentimientos vivos, humanos, son la base sólida.

Arkadius Ñikolajevich demostró, cómo el cuarto se podía transformar en un local de una taberna. Pusitsjin se puso sobre el diván y yo me encaminé hacia los telones para prepararme y hacer el papel del caballero con hambre. Lentamente avancé sobre la escena y le tendí a Osip un bastón imaginario, y en otras palabras, repetí todos los movimientos de acuerdo con el esquema clásico.

—Yo no comprendo quién es Ud. —Me dijo Arkadius Nikolajevich cuando terminamos de actuar—.

—¡Era yo mismo!

—No puede ser, en la vida corriente Ud. es otro, no actúa como lo hizo en la escena. En general no entra en una habitación como lo hizo aquí, sino de otra forma distinta.

—¿Cómo entonces?

—Ud. entra, lleno de un pensamiento, con una meta, una intención. No está vacío, como lo hizo recién. "In natura", Ud. atraviesa todos los estados de una forma orgánica de como actuar. Por ejemplo, entra como un actor entra a una escena. Pero lo que yo necesito es una persona que entra en una habitación. En la vida real, encontramos otros estímulos para actuar- Trate de buscarlos allí, en la escena. Si entra por algún motivo, y no tiene nada mejor que hacer que lo que hizo Jlestakov, trate de que tal acción, sea el resultado de sus propios sentidos. Una entrada convencional, teatral, evita esto, y provoca un sentido completamente opuesto, externo, teatral, artificial. Ud. se comportó teatralmente en la escena, recién. Se desenvolvió "corrientemente". Por ello no se halló ninguna lógica, ninguna consecuencia en sus actos. Pasó por alto una serie de conocimientos necesarios. Cuando por ejemplo, en la vida, entra a un lugar, primeramente se orientará respecto a lo que sucede allí, y sobre cuál será su actitud. Pero cuando Ud. entró, ni siquiera miró hacia la cama donde estaba Osip. Exclamó simplemente: "¿Te has tirado sobre la cama otra vez?" Y además golpeó con las puertas como se suele hacer en los teatros con decorado de telas. Ud. no recordó el peso del objeto y no lo sabía. El pasador de la puerta, se movió, en la forma que lo

representó, como si hubiera sido tocado por una varita mágica. Todas estas pequeneces, requieren cierta atención y cierto tiempo. Si no es así, nadie cree en la verdad, no la sienten, no la reconocen, o sea que no creen en la verdadera existencia de lo que Ud. hace. Cuando Ud., en prácticamente un año se haya ocupado principalmente en las acciones sin más requisitos, tendrá que avergonzarse ante tantos errores como los que acaba de cometer.

—Los errores radicaban en el hecho de que yo no sabía de donde venía. Traté de defenderme.

—No está bien. ¿Cómo se puede estar sobre una escena sin saber de donde se viene y adonde se va? Eso lo debe saber con exactitud. Venir de lo desconocido nunca tendrá éxito en el teatro.

—¿De dónde venía pues?

—Bien. ¿Cómo lo voy a saber? Eso es asunto suyo. Pero por otra parte Jlestakov relata de donde viene. Si Ud. no lo recuerda. Tanto mejor-

—¿Por qué "mejor"?

—Porque ello le permite acercarse al papel por sí mismo, a través de la vida común, y no partiendo del autor y de lo que él ha expresado, partiendo de convenciones y esquemas preconcebidos. Debe atraerle ser independiente desde su punto de vista con respecto al personaje que se le ha otorgado.

—Si Ud. se va a guiar por órdenes impartidas desde los libros no podrá llevar a cabo el trabajo que se ha propuesto. Si Ud. ciega y completamente se subordina al autor, si tiene demasiada confianza en él, Ud.

repetirá las palabras del texto formalmente y creará una persona extraña con actitudes extrañas, en lugar de crear su propio personaje análogo al del autor. Por esta razón para empezar yo no doy ningún texto o papel a los actores y tampoco utilizarán estos elementos en sus hogares, pues ello arruinaría todo mi trabajo.

—Le ruego que se interiorice de las circunslancias cue describe la obra y conteste sinceramente: ¿Qué hubiera hecho Ud. (y nadie más que Ud., no Jiestakov, a quien Ud. no conoce) para salir de esta situación difícil?

—Bien —suspiré— Si tengo que salir yo mismo de una situación difícil sin seguir ciegamente al autor, tengo que pensar bien.

—Muy bien dicho —aprobó Arkadius Nikolajevich.

—Es la primera vez que he experimentado en mí mismo y sentido situaciones, o sea las condiciones determinadas en las cuales Gogol colocó a su personaje. Para los espectadores la situación es cómica, pero para los que tienen que interpretar la situación y los papeles de Jiestakov y Osip el caso es desesperante. Esto lo he sentido hoy por primera vez, aunque he leído varias veces "El Inspector" y he visto la obra interpretada.

—Esto significa que Ud. ha adquirido su propio punto de vista, ha transferido la situación a Ud. mismo, y siente lo que sienten los personajes que actúan en las condiciones que ha descripto Gogol. Es muy importante. Es excelente. Nunca debe penetrar a un papel por la fuerza. Siempre debe hacerlo sin ninguna presión. Ud. mismo debe elegir y presentar la situación real, por

simple que sea, como la sienta de entrada. Esto también lo hará hoy. El resultado es que Ud. comenzará a **sentir** su papel. Así podrá avanzar en el tema y se acercará al estado de ánimo en el cual siente el papel "en Ud. mismo". Comience, por lo tanto, a relatar lo que hubiera hecho ante este caso en la vida real, hoy, en este momento si se hubiera hallado frente a la situación en la que lo ha colocado Gogol. Posiblemente, Ud. no se hubiera reducido a morir de hambre en el lugar desagradable a donde ha ido a parar.

Yo callaba confundido.

—¿Tenga la amabilidad de describir cómo ha pasado el día?

Dijo Arkadius Nikolajevich, repentinamente y dirigiéndose a mí:

—Primeramente —dije— me hubiera levantado tarde. Luego, le hubiera pedido a Osip que fuera a pedir al posadero una taza de té. Luego, el largo proceso de lavado, cepillado de las ropas, vestirme, tomar el té. Luego me daría una vuelta por las calles. Uno no puede permanecer en una habitación húmeda. Yo cuento con que mi aspecto de hombre de gran ciudad, causaría gran interés entre los provincianos.

—Y especialmente al público femenino de los provincianos.

Dijo Arkadius Nikolajevich:

—Tanto mejor. Trataría de entrar más en contacto con alguno de los habitantes y buscaría que me invitaran a comer. Caminaría a lo largo de los puestos de la feria.

Luego de haber expresado todo esto, sentí repen-

finamente una cierta afinidad con Jlestakov.

—No me hubiera podido contener, y cuando hubiera visto la oportunidad, me hubiera provisto de alguna de las ricas cosas que ofrecían los puestos de la feria- Ello no hubiera satisfecho mi apetito, todo lo contrario, lo hubiera intensificado. Más tarde. . . habría alguna remesa.de dinero enviada a mí.

—No hay nada —dice Arkadius Nikolajevich, renunciando de antemano.

—Pero yo ya me he cansado, sobre todo, porque el estómago está vacío. Por ello no me queda otro remedio que dirigirme nuevamente a Osip y pedirle que me consiga comida en la taberna.

—Y justamente con este propósito Ud. entra en escena al comienzo del segundo acto —me interrumpió Arkadius Nikolajevich—. Pero debo hacer observar: Ud. debe confirmar quién es, bajo que condiciones vive aquí, cómo pasa el día, de donde viene y muchas otras "condiciones determinadas" que no han sido creadas por Ud. pero que ya tienen influencia sobre sus acti- > tudes. En otras palabras: con el solo hecho de entrar en escena Ud. debe conocer la obra, la vida de la obra y tener su propia actitud hacia ella.

Arkadius Nikolajevich continuó trabajando en el rol de Jlestakov junto conmigo.

—Ahora Ud. sabe por qué entra en escena. Le ruego ejecutar en forma adecuada el proceso orgánico o sea crear los contactos y llevar a cabo la acción no para

satisfacer al público, sino para sentir sus intereses. Luego le ruego pase a las acciones físicas. Pregúntese a sí mismo qué significa regresar al cuarto de la posada después de ambular sin resultado por el pueblo. Aquí Ud- debe solucionar el problema. ¿Qué habría hecho Ud. en el lugar de Jlestakov? ¿En este lugar, en este día, en este momento después de haber regresado? ¿Cómo habría actuado frente a Osip después de haber exclamado: "Te has arrojado nuevamente a la cama? ¿Cómo le habría dicho que vaya a preguntarle al tabernero si hay comida? ¿Esperaría el resultado? ¿Y qué haría en el ínterin? ¿Cómo actuaría cuando le trajeran la comida?", etc. etc. En resumen: recuerde cada escena del acto. Trate de comprender a través de cuales actitudes se compone la escena. Le ruego estudiar la lógica y sentir la verdad de estos hechos. Si Ud. repasa toda la obra de esta manera sin duda llegará al fondo de la obra, ésta se le abrirá a Ud. a través de simples episodios y acciones físicas. Comience fijando el carácter de cada acción física, su lógica y su conciencia. Este trabajo lo conocía muy bien a través de los numerosos ensayos en las clases.

Aprendí esto relativamente rápido y fácilmente. Esta vez no pasé por alto ninguna actitud, ni aún las más secundarias, comprendí el carácter de cada una de las actitudes físicas previstas.

Arkadius Nikolajevich nos recordó los primeros ensayos de años atrás cuando teníamos que realizar acciones sin estos requisitos. En mi caso fue durante una clase rica en recuerdos, cuando la primera vez me ordenó que contara dinero no existente, titulando al ejercicio: "quemado de dinero".

'—¡Cuánto tiempo utilizamos en aquella época este tipo de trabajo —dijo Arkadius Nikolajevich— y mire con qué rapidez hoy ha realizado y dominado un problema similar!

Luego de una breve pausa continuó:

—Cuando Ud. ha comprendido la lógica y consecuencia, cuando ha sentido la verdad de las acciones físicas y las ha creído, y ha sentido lo que sucede en la escena, a Ud. no le resultará difícil repetirlo bajo las distintas condiciones dadas que describe la obra y que Ud- mismo se imagina y rellena con su fantasía. ¿Qué habría hecho Ud. ahora, hoy, en la imaginaria habitación de la posada, si hubiera regresado después de una expedición infructuosa por el pueblo? Bien, comience. Pero no interprete, haga todo con sencillez, decida simplemente y determine con veracidad y cuente. Es esto lo que despierta en Ud. la necesidad interior de actuar.

—¿Pero por qué no está permitido actuar? Ello me resulta más fácil.

—Naturalmente. Actuar de acuerdo con un esquema siempre es más fácil que actuar con naturalidad.

—Yo no hablo de esquemas.

—Mientras tanto puede hablar de ello. Los esquemas siempre están a mano. Pero la actitud verdadera, motivada, que viene de adentro, hay que conseguirla incitándola, no lo olvide.

Pusitsjin se puso sobre la cama. Viuntsov se preparó para representar el papel del tabernero.

En este momento Arkadius Nikolajevich entró en escena y habló en voz alta consigo mismo.

—Yo pienso en las condiciones dadas del papel, el 1 pasado del personaje y su vida actual. Con respecto ai su futuro ello depende de mí, que interpreto el papel y no del papel en sí.

Jlestakov quizás no conozca su futuro, pero mi conocimiento de él me obliga. Mi actitud como actor es preparar lo que va a suceder en el futuro, ya desde la primera escena. Cuanto más desesperante es mi situación en la horrible posada, tanto más inesperada será mi] transferencia a la residencia, mis intrigas amorosas, mis] declaraciones de amor- Recordaré todo el acto, episodio por episodio.

4

Arkadius Nikolajevich enumeró todas las escenas y las describó con todas las condiciones dadas que él veía ante sí. Cuando terminaba con este trabajo, se encerraba en sí mismo y se iba detrás del telón.

Seguía una pausa larga, mientras escuchábamos el bramido bajo de Pusitsjin. El hablaba a media voz y

divagaba sobre donde era mejor vivir: en el campo de Petersburgo.

Repentinamente Arkadius Nicolajevich entró corriendo a escena. Yo reaccioné, porque no había-imaginado ni esperado que Jlestakov entrara de esa manera. Arkadius cerró con fuerza la puerta tras sí y miró largo rato a alguien en el corredor por un orificio. Probablemente hacía como si se escondiera de alguien, que huía de! posadero.

No quiero decir que quedé impresionado por este experimento, pero la escena fue llevada a cabo con verdadera sinceridad.

Arkadius comenzó por sí mismo a razonar sobre lo que había hecho.

—Me sobrepasé, me excedí —reconoció—. Debe haber más sencillez. ¿Pero por otra parte es esto probable en Jlestakov? El se consideraba a sí mismo como ciudadano de Petersburgo en ese momento, como algo superior a los pobladores provincianos.

—¿Qué me llevó a tal actitud? ¿Qué recuerdos? No lo comprendo. ¿Quizás sea esta mezcla de arrogancia y cobardía que caracteriza interiormente a Jlestakov? ¿De dónde saco los sentimientos que exteriorizo?

Luego de meditar un rato, Jlestakov se volvió hacia nosotros y dijo:

—¿Qué fue lo que estuve haciendo? Estuve analizando lo que casualmente sentí, y que surgió repentinamente. Yo analicé las acciones físicas bajo las condiciones dadas en el papel. Pero no lo hice con intelecto frío solamente- Varios factores vinieron en mi auxilio.

Analicé con cuerpo y alma. Es este análisis, y únicamente este análisis, el que yo apruebo. Con relación a ello en otra conferencia les explicaré lo que es "un verdadero sentimiento por la vida de la obra", un sentimiento que se refiere a interiorizarse de lo que llamé "deleite interior escénico".

Continuaré mi trabajo y desarrollaré lo que el análisis me a dicho y lo que los recuerdos me han dado.

La lógica dicta: Si Jlestakov es un arrogante y un cobarde, teme en el fondo de su alma encontrarse con el posadero y representa ser corajudo. Se esfuerza por ocultar su intranquilidad, ya que siente la mirada del enemigo en sus espaldas, pero oculta su intranquilidad con bravura, aunque sienta escalofríos a lo largo de su espalda.

Arkadius Nikolajevich volvió a irse tras el escenario, y después de haberse preparado, representó en forma excelente lo que se había propuesto. ¿Cómo lo hizo? ¿Todo lo que vivió en ese instante se le había presentado tan claramente, gracias a su sentimiento de veracidad en las acciones físicas y su creencia en la verdad de ellas? Si fuera así deberíamos considerar su método como extraordinario.

—Le ruego repetir la misma escena, bajo circunstancias completamente distintas.

Cuando Arkadius Nikolajevich me recomendó esto, me fui en seguida detrás del escenario. Después de una pausa determinada a la preparación, abrí la puerta y me quedé duro (no podía tomar ninguna decisión). ¿Entraría a la habitación o bajaría al café? Entré igualmente y busqué algo con la vista, tanto en la habita-

ción misma como afuera a través de la puerta y tras el telón. Luego de un momento que cuadraba a la situación, abandoné la escena. Después de un momento regresé, irritado, desconforme, desconcertado, miré largo rato nervioso a mi alrededor mientras pensaba, planeaba. Continuamos repitiendo una larga variación de la misma escena hasta que Arkadius Nikolajevich al final dijo:

—Ahora creo que sé cómo y por qué yo entraría si yo hubiera estado en el lugar de Jlestakov. Ud. vio que yo no lo hice por medio de un razonamiento simple y común, por un método analítico. Yo me estudié a mí mismo bajo condiciones análogas a las del papel, por la participación directa de todas las motivaciones propias interiores, con los verdaderos impulsos, que son los puntos de partida de la acción física. Yo no he concluido la acción de miedo, ni la llevé a terminar en lo esquemático. Lo primordial por otra parte, no es la acción en sí, sino la creación real del impulso de la acción. Yo busco problemas y acciones físicas en base a los experimentos humanos de la vida en sí. Para creer en su veracidad, tendré que ponerlas frente a los experimentos interiores, y justificarlas a través de las condiciones dadas del papel. Cuando hallo y siento estas motivaciones interiores, mi carácter se ha adaptado en cierto modo al alma del papel.

En la misma forma, Arkadius Nikolajevich trabajó con todos los demás elementos del personaje: el hecho de pedirle a Osip que consiguiera comida, el monólogo después de que él había salido, la escena con el mozo y durante la comida. Al finalizar estos ensayos, Arkadius Nikolajevich se puso a meditar, controló cuidadosamente el trabajo realizado, y dijo:

—Siento cómo los impulsos se elevan hacia las aoj ciones físicas que la vida condiciona, y bajo las circuns tandas que el personaje prevee. Cuando he llegado la acción física de una escena que se acaba de ¡nterpre tar, debo llevarla y anotarla sobre un papel. . .

En ese momento Arkadius Nikolajevich comenzó recordar, y yo anoté todas las acciones que sus impul- sos lo llevaron a realizar. Govorkov aprovechó aquí la oportunidad para asirse a una de las escenas que habíe anotado:

—Discúlpeme, pero esto es una acción puramente psíquica y no física.

—Habíamos decidido que no nos aferraríamos palabras. Y además habíamos acordado que, en todaf acción física, hay muchos elementos psíquicos. Ahora] estoy explorando el rol desde el punto de vista de las] acciones físicas, por eso me intereso únicamente por| ellas. Lo que saldrá de allí lo demostrará un futurc cercano.

Por supuesto. . . Arkadius Nikolajevich volvió sus anotaciones en las que había sido interrumpido. Cuando terminamos este trabajo, aclaró:

—Podemos hacer una lista de los problemas fí-.j sicos de esta obra. Si ambos hacemos una lista similar, habría puntos en común, habríamos llegado a la unidac (allí donde resalta la unión íntima entre el papel y su inj térprete). Pero en todo caso habría diferencias (allí don<T se se ha cometido un error, o donde la personalidad del actor resalta claramente, en algunos casos en una formé que se aleja de él). Estas son las condiciones para trabajo futuro del actor y del director, fijar los punte

donde hay unidad y reducir la disparidad. Esto lo detallaremos más adelante. Por el momento es importante para mí, conocer en qué puntos hay unidad y qué, desde el comienzo, es lo que acerca al actor al personaje que debe interpretar. Las partes a las que se les da vida, nos llevan al papel y desde este momento, dicho papel deja de ser algo extraño para nosotros. Y ciertas partes del papel nos vienen a tocar muy de cerca, como parte integrante de nosotros- Cuando reviso la lista, controlo, por decirlo así, mis actos y busco la unidad de concepto, o interpretación común, y me pregunto: ¿Teniendo presente qué objetivo, has realizado ese acto? Cuando analizo y sumo todo lo que hemos hecho, llego a la conclusión que mi objetivo final y mi acción era: comer, mitigar el hambre. Por ello llegué aquí, por ello lo adulé a Osip, por ello me amigué con el mozo, y más tarde discutí con él. En el futuro, uniré todas mis acciones en estas escenas a este solo objetivo básico: comer. Ahora repito en base a mis anotaciones, los actos ya fijados. Para no acostumbrarme a esquemas (en todo este rato no han surgido en mí acciones verdaderas, reales y objetivas) pasaré de un problema determinado al otro, sin realizarlos físicamente. Por ahora me limitaré, para despertar en mí otros impulsos, a la acción y fijarlos por medio de repetición. Con respecto a actos verdaderos, reales, objetivos, ellos nacen de sí mismos. Llega el momento en que yo, como el pollo en el huevo, siento que llegó la hora, me enfrento con la necesidad de romper la cascara para llegar hasta la libertad de acción.

Arkadius Nikolajevich se decidió nuevamente y comenzó a tratar de hallar en sí, por medio de determinadas condiciones dadas, los impulsos internos que

llevan a la acción, ajustándose al orden en que estaba anotados. Se esforzaba por no hacer movimientos solamente expresar lo que sentía por medio de los ojo mímica y las puntas de los dedos. Yo lo seguía por m dio de las anotaciones y le recordaba lo que se salteab

—Yo siento —dijo sin interrumpir su trabajo— qu las simples acciones aisladas, forman parte de otr grandes y complejas, y ellas a su vez son los eslabón de consecuencias lógicas de acciones avanzadas. Anh lan avanzar, y de este ansia de ir hacia adelante, nac un movimiento, y de este^fnovimiento, la verdader vida interior. En este sentimiento hallamos la verdad, y la verdad nos lleva a creer- Cuanto más se repita la escena, más se arraiga esta línea, adquiere más fuerza de convicción y tanto más sincera aparece la vida, su verdad y convicción. Recuerde que a esta cadena sin interrupción de acciones físicas, la designamos en nuestro idioma con la expresión: "la línea de vida en el cuerpo humano". Esto no es un detalle, sino la mitad (la más importante) de toda la vida del papel. Recuerde únicamente "la vida del cuerpo humano" en el papel. Ello es una gran cosa.

Luego de un largo rato de meditación, dijo Arkadius Nikolajievich:

—Cuando haya aparecido "la vida del cuerpo humano" en el papel, tenemos que tener en cuenta lo más importante, o sea "el alma del cuerpo humano" del papel- Resulta que la vida del alma ya apareció en mi interior, a pesar de mi voluntad y mi conciencia. Una prueba de ello es el hecho que he comprobado, que no he realizado las acciones físicas en forma seca, formal y sin vida, en forma teatral, sino en forma tal

que las acciones adquirían vida y convicción interior. ¿Cómo sucedió esto? En forma totalmente natural: el lazo entre el cuerpo y el alma y viceversa. En toda acción física (si es animada interiormente y no es totalmente mecánica) está incluida una acción interior, una experiencia. De esta manera, se crean dos planos en la vida del papel: uno interior y otro exterior. Pero ambos se complementan entre sí, se funden y constituyen una unidad indivisible. En el ejercicio del loco, por ejemplo, entra en defensa el anhelo interior común y el acto de defensa de la verdad exterior. Son inseparables, y corren paralelos entre sí. Pero imagínese otro tipo de relación entre estos dos planos. En uno, todo ansia la autodefensa, y al mismo tiempo interiormente se lucha por un aumento de peligro, o sea, darle, a un hombre furioso amenazante, entrada en la habitación. ¿Se puede reunir tales luchas internas y actos externos que recíprocamente se incluyen entre sí? ¿Es necesario comprobar que la unión entre el alma y el cuerpo es indivisible?

Yo lo controlo en mí mismo y repito la escena de "El Inspector", no en forma mecánica y formal, sino de una manera que está totalmente en coordinación con la línea de "la vida del cuerpo humano" en el papel.

6

Arkadius Nikolajevich comenzó a interpretar y describir sus experiencias.

—Cuando interpreto, me adentro en mí mismo, escuchándome, y siento como, en el sentido paralelo, **con** una línea ininterrumpida de acciones físicas, nace en rní otra línea que viene de lo físico y continúa en rela-

ción con ello. Estos sentimientos comienzan siendo poco concretos y poco expresivos. Es difícil definirlos en el momento e interesarse por ellos. No es ninguna desgracia. Lo que es muy bueno es que yo siento dentro de mí un marcado surco de lo que es la "vida del cuerpo humano" del papel. Cuanto más seguido experimento y siento "la vida del cuerpo humano" cuando interpreto a Jlestakov, tanto más fuertemente se manifestará "la vida del alma del cuerpo humano" en el papel y tanto más fuertemente se arraigará en mí. Cuanto más seguido experimento la unión de estos dos tipos de vida (física y espiritual), tanto más me convenzo de la verdad psicofísica en tal trance, y tanto más fuerte es mi sentimiento de hallarme en ambos planos del papel. "La vida del cuerpo humano" es tierra fértil para una semilla como la de "la vida del alma del cuerpo humano" en el papel- Para que crezca siembra tantas semillas como sea posible.

—¿Sembrarlas dónde? —inquirí sin entender.

—Crea "Si mágicos", circunstancias hipotéticas, fetos de fantasía. En seguida crecerán y se llenarán de vida, y se unirán a la vida del cuerpo, fundamentando y originando acciones físicas.

La lógica y la consecuencia de los actos vivos ayudan a conservar la verdad en cuanto a la realización de la escena. Exige que lo que sucede en el escenario provoque un sentimiento de convicción. Y a su vez el convencimiento provoca una experiencia.

—Yo traté de hacerlo todo, pero no provocó nada en mí.

—Sea prudente y cuando entienda más, algún re-; sultado le va a dar.

\

Arkadius Nikolajevich controló muchas veces las acciones físicas partiendo de las anotaciones que había hecho anteriormente.

Yo, no tuve que corregirle o soplarle, porque él ya recordaba la consecuencia interior, el sentido correcto de los actos físicos.

Después del segundo o tercer ensayo, dije:

—Comienzo a sentir la lógica y la consecuencia interior correctamente y gracias a ello: la veracidad en la ejecución de los actos. Si usted supiera qué agradable y qué importante es esto. . .

Al repetir el mismo trabajo Arkadius Nikolajevich, aparentemente ya no se fijaba las acciones, con veracidad, realismo, y motivados tanto desde el punto de vista físico como psíquico, sino que nacían en él sin intervención de la voluntad. Se manifestaban exteriormente por^ii mímica, en los ojos y en todo el cuerpo, en las entonaciones de la voz y en las expresiones que daban sus manos.

En cada ensayo se fijaba más en él la veracidad y luego la creencia, la convicción de lo que hacía. Gracias a esto sus actos y su interpretación se hacían cada vez más convincentes.

Sus ojos me extrañaban. Eran los mismos pero distintos; eran al mismo tiempo tontos, caprichosos, candidos, parpadeaba más seguido y con su miopía no llegaba mucho más allá de la punta de su nariz.

Lo más extraño era que él no se daba cuenta de lo que hacía. Por medio de la mímica en forma excelente y comprensible hacía saber lo que se agitaba en su interior. No gesticulaba, trabajaba únicamente con sus de-

dos, independientemente de la voluntad, y en una forma muy expresiva. No expresaba las palabras, únicamente emitía de tanto en tanto ruidos de risa, que también eran muy comprensibles.

Cuanto más veces repitió lo que llamaba la cadena de las acciones físicas, o sea más claramente los impulsos interiores hacia las acciones, tanto más seguido aparecían en él gestos impulsivos. Comenzó a caminar, a sentarse, a arreglarse la corbata, a contemplar con satisfacción sus botines, sus manos, sus uñas. Cuando descubrió esto se interrumpió de inmediato y suspendió totalmente los gestos impulsivos ya que aparentemente temía ser poseído por las convenciones.

Cuando repitió por décima vez la escena, su interpretación dio una impresión clara, excelentemente-vivida y, gracias a los pocos gestos, totalmente mesurada. De esta forma dio vida a sus gestps, veraces y realistas.

Yo quedé sorprendido ante este resultado, no me pude contener, y comencé a batir palmas. Los espectadores gritaban: bravo.

Esto sorprendió sobremanera a Arkadius Nikolajevich. Interrumpió su interpretación y preguntó:

—¿Qué es? ¿Qué ha sucedido?

—Lo que ha sucedido es que Ud. nunca ha interpretado a Jlestakov; no ha ensayado este papel nunca, pero cuando subió a escena comenzó tanto a interpretarlo como a vivirlo —expliqué.

—Se equivoca. Nunca he vivido, nunca he interpretado, y nunca interpretaré a Jlestakov, porque no poseo las condiciones necesarias para este papel. Pero trato de revivir los impulsos interiores para la acción y

crear acciones verdaderas, reales, motivadas en las circunstancias hipotéticas del papel. No es mucho pero le dará a JUd. un concepto de lo que es la vida veraz en escena.

—Es suficiente para Ud. sentir la verdad en los actos físicos, su actitud lógica, consecuente y veraz.

—No es sin motivo que hago tanto incapié en crear una técnica para interpretar sin preconceptos y llevar esto hasta el virtuosismo. De esta forma será capaz de interpretar igual que yo. Cuando a Ud. se le asigne un papel, en el ensayo siguiente tendrá que estar en condiciones de interpretarlo ante el director, de acuerdo con la línea de las acciones físicas. Cuando todo el elenco está preparado de esta manera, al segundo o tercer ensayo se estará en condiciones de analizar el papel verdaderamente en todas sus facetas. No un análisis concienzudo de cada movimiento y cada palabra, sino un análisis qu%cada vez da más realidad al sentimiento vital de la obra, no solamente por el alma, sino también por el cuerpo. La otra forma hace pesado el papel.

--¿Cómo conseguir esto? —preguntaron los oyentes interesados.

—Por ensayos sistemáticos, en lo posible precisos, sin preconceptos.

—Yo, por ejemplo, hace años que estoy en escena. Pero, sin embargo, me ejercito con tales ejercicios diariamente, durante 10 ó 20 minutos. Me imagino circunstancias distintas y actúo siempre partiendo de mí mismo, de mi propia personalidad. Si no fuera así, hubiera tardado muchísimo más tiempo —como en la escena de Jlestakov— llegar a comprender el carácter de cada gesto físico y dividirlo en pequeñas partes.

Si un actor sigue ensayando de esta manera, llegara a conocer a fondo, prácticamente, cada gesto humano y podrá dividirlo en factores simples en una forma consecuente y lógica. Esto debe ser un ejercicio diario y fijo para cada actor.

Gracias a ensayos sistemáticos con acciones físicas, puedo interpretar cualquier papel sin ensayo. De mi demostración de hoy, Ud. podrá deducir que ello es muy importante para un actor. De manera que no es sin motivo que insisto en que tiene que darle especial importancia a estos ejercicios.

Cuando adquiera la técnica, tal concentración de observación en todo sentido, hacia una lógica consecuente, hacia un sentimiento de veracidad y convicción —algo que he creado en mí mismo a través de años de trabajo— podrá hacer lo mismo.

La vida interior creadora surgirá por sí misma sin la participación de la conciencia.

El subconciente comenzará a trabajar en su cuerpo y alma al lado de la intuición y la costumbre de representar unidades humanas en escena, y Ud. creará su personaje.

Cada paso que dé sobre escena, será fresco, nuevo, con un mínimo de esquema en sí pero con un máximo de veracidad, realismo, convicción, sentimientos humanos, deseos y pensamientos vivos.

7

La conferencia del día estaba dedicada a los experimentos que Arkadius Nicolaievich había hecho con su trabajo en el papel de Jlestakov.

—La gente que no comprende el significado de "la vida del cuerpo humano" en el papel. Sonríe cuan-

do se les explica que una serie de acciones físicas, reales y simples, puede ser el impulso para|que surja o se cree una elevada "vida del cuerpo hujiano" en el papel. %

Esta gente se altera ante el carácter naturalista de este procedimiento. Pero, si esta palabra se deriva de "naturaleza", no hay nada "comprometedor" en ella.

Por otra parte todo se limita, como ya lo he dicho, a pequeños actos reales.

En la interpretación entran toda clase de caracteres propios de nuestro organismo y allí se libera un impulso bajo la impresión de las acciones físicas.

Sobre estos caracteres propios que aumentan el significado de crear metódicamente una línea para la "vida del cuerpo humano" en el papel, deseo hablar hoy. Para este objetivo voy a* aprovechar las experiencias que he cosechado en el papel de Jlestakov durante la conferencia que antecede.

Comenzaré con los caracteres propios en nuestro organismo que son el fundamento de mi método para crear "la vida del ser humano en el papel".

Estos caracteres propios los conocen, y por ello solamente los mencionaré aquí. Las acciones físicas serán tratadas como un objeto, un material a través del cual demostramos los sentimientos interiores, deseos, lógica, consecuencia, sentido de veracidad, convicción y otros "elementos de presunción" y "yo soy"- Todo ello se¡ desarrolla a través de acciones físicas de las que se crea la línea de la "vida del cuerpo humano".

Ud. ha visto que ni Nazvanov ni yo hubiéramos

pedido entrar a escena en una forma humana, no teatral, si anteriormente no hubiéramos justificado cada acción, física con una serie de creaciones de la imaginación, citftnstancias pensadas y una serie de "Si mágicos".

También hemos confirmado que simples acciones físicas y otros actos requerían de nosotros, no solamente un trabajo de imaginación sino también una división de la escena en fragmentos, en problemas separados.

Necesitábamos lógica, coherencia en los actos y sentimientos, buscar la verdad en ellos, crear una convicción, un "yo soy", etc.

Para extraer esto de nosotros, no nos sentamos alrededor de una mesa, con las narices metidas en un libro, no rompimos los textos con un lápiz en la mano, sino que nos colocamos sobre la escena y mientras actuábamos buscábamos la vida de la naturaleza humana para extraer nuestras acciones.

Con otras palabras, analizamos nuestras acciones no solamente con el pensamiento, en forma fría y teórica, sino que las observamos desde un punto de vista de la vida práctica, desde el punto de vista de la experiencia humana, de la costumbre, desde el punto de vista del sentir artístico, partiendo de la intuición y el subconciente.

Buscamos nosotros mismos lo que es inevitablemente necesario para realizar acciones físicas. Nuestra misma naturaleza vino en nuestra ayuda y nos guió. Penetró en este proceso, y Ud. comprenderá que era un **análisis interno y externo de nosotros mismos.** Del ser humano en las condiciones del papel-

Un proceso tal, no se asemeja a una exploración fría y concienzuda del papel, la que generalmente acompaña a los actores en la primera etapa de su actividad creadora.

El proceso que describo, culmina bajo una impresión conjunta de influencia de distintas fuerzas intelectuales, emocionales, espirituales y físicas de nuestro organismo.

No es una búsqueda teórica sino práctica, que tiene un objetivo real, que es alcanzable en la escena a través de la acción física. Cuando estamos concentrados alrededor de la acción física no pensamos, aún no sabemos nada respecto al proceso complicado que es el "análisis". Todo sucede en nosotros en forma natural y visible.

El nuevo secreto y los nuevos rasgos de mi método para alcanzar y crear la "vida del cuerpo humano" en el papel, consiste en una interpretación real en escena de acciones físicas simples, que obligan al actor a crear partiendo de sus propios impulsos, los personajes más variados.

Cuando se requiere un aporte tan grande de la imaginación para simples acciones físicas, es para la formación de la cadena de la "vida del cuerpo humano", que necesita una larga serie ininterrumpida de cuadros y circunstancias imaginadas en el papel y en toda la obra.

Hay que comprenderlas y llegar a ellas a través de un análisis detallado, que la naturaleza creadora lleva a cabo con todas las fuerzas espirituales.

Mi método provoca un análisis tal, en y por uno mismo. Quiero llamar la atención sobre este nuevo

rasgo de este repentino y esencial autoanálisis.

La próxima condición que forma la base de éste, mi método^s que **los problemas físicos son posibles** ya, **desde el primer acercamiento al papel.**

Estos problemas no deben actuar con violencia o sobrepasar las posibilidades creadoras del actor, sino por el contrario: hay que ejecutarlos con facilidad, en forma natural, y en armonía con las leyes de la naturaleza humana.

Esta es la razón por la cual, cuando me acerqué por primera vez al papel de Jlestakov, no me obligué en ese mismo momento a crear un nuevo personaje (lo que es imposible). Deseaba solamente resolver el problema en forma humana: qué hubiera hecho yo personalmente, si hubiera estado en una situación similar a la que se enfrentaba el personaje al cual yo quería interpretar, o sea Jlestakov.

El papel que el actor no ha sentido nunca, puede sentirse buscando, no el camino del interior al exterior, sino del exterior al interior. En la fase inicial este camino es más fácilmente accesible para nosotros.

De esta forma tenemos que trabajar con el cuerpo humano, que es visible, palpable, y no con un sentimiento inestable, caprichoso y con otros "elementos del sentimiento de presunción escénica". En base a los lazos irrompibles que existen entre la vida física y la espiritual, debido a su mutua influencia llevamos a cabo la línea de "la vida del cuerpo humano" en el papel para, en forma natural, crear la línea de "la vida del alma en el cuerpo humano".

Recuerde, solamente, en forma lógica y consecuen-

te una "vida del cuerpo humano" en el papel, en forma simple y accesible y como resultado de ello logrará sentir, repentinamente en sí el sentimiento de "la vida del alma del cuerpo humano". Y luego, hallará en sí mismo una substancia humana como la que el autor ha agregado al papel partiendo de la vida real, de la naturaleza, de otros seres humanos-

Tal resultado es mucho más importante que tratar de buscar algo "artístico" y "teatral" en nuestra actividad creadora. Hay que lograr "lo vivo", el material humano. Esto solamente lo hallará en el alma del actor, en sí mismo.

Uds. observaron que, cuando en escena trataba de hallar mis impulsos interiores para actuar en el papel de Jlestakov, no había nadie que me obligaba, ni de adentro ni de afuera, nadie me mostraba nada. No solamente eso, yo me esforzaba por liberarme de la actitud antigua en la interpretación tradicional del rol clásico, que se me pegaba. Lo que es más, en un momento hasta me aparté de la influencia del autor, y a propósito no repasé la obra. Todo esto lo hice para conservar mi libertad, para llegar al papel por mi propio camino. Ninguna naturaleza creadora ajena, ninguna experiencia humana me hubiera podido indicar "el camino".

Nadie me ayudó, si hubiera sido necesario, yo mismo me hubiera dirigido a los otros, tanto al autor como al director.

Hubiera aceptado con agradecimiento y aprovechando de inmediato toda información y consejo adecuados a la solución práctica de los problemas que me

había propuesto para la realización de las acciones físicas fijadas. Pero si estos consejos hubieran sido ajenos a mi alma, los hubiera rechazado para no causar violencia a mi naturaleza.

8

En la fase inicial de un trabajo evito las discusiones sobre la pieza, aunque fueran muy interesantes.

Un actor debe ante todo ensayar bien y dominar las acciones físicas más elementales y accesibles. Justamente esto, o sea los impulsos interiores para ejecutar tales actos, es con lo que yo comienzo. A medida

que transcurre el tiempo, y el papel va creciendo en mí, buscaré tantas informaciones sobre el papel como sean posibles. Pero, en la fase inicial del trabajo con el papel, antes de que tenga una base mía en la que me pueda apoyar con confianza, huyo de todo lo que es superficial, ajeno, todo lo que me pueda desorientar y complicar el trabajo antes de tiempo.

Comprenda la importancia del hecho que el **actor mismo** al comienzo, por propia necesidad, por propia demanda y por propia iniciativa, busca a extraños y con ello pierde.

Los impulsos espirituales que se reciben de otros y no han sido vividos en uno mismo, en el espíritu propio, son fríos, despistantes y no tienen relación orgánica con la naturaleza del actor.

La iniciativa propia siempre cae en tierra fértil y desarrolla la propia actividad- Porque el actor no puede estar como un extraño ante lo que ha tomado de su propia naturaleza orgánica, de si/ propia experiencia vivida, o sea lo que ha repercutido en su espíritu. Lo que es de uno mismo es algo que nos toca muy de cerca, unido con un parentesco estrecho a nosotros y no requiere ser extraído a presión. Existe y se forma por sí solo, requiere cobrar vida a través de una acción física. No es necesario repetir que todos estos sentimientos "propios" deben ser tan parecidos como sea posible a los sentimientos expresados en el papel.

Tendría que ser suficiente subrayar una sola vez, que los sentimientos humanos tienen innumerables combinaciones, tantas y tan variadas como las infinitas combinaciones de los siete tonos de la escala musical.

No tengan miedo de que les falte material humano

r

viviente. -

—¿En qué sentido dirigimos entonces los esfuerzos en el trabajo a través de la naturaleza creadora?

—Ud ya sabe que para conseguir esto hay que darle a la-naturaleza y a su conciencia creadora total libertad de acción.

Cuando está ocupado con una acción física no tiene que ocuparse de su vida interior; la ayuda de la naturaleza es la conducción recta que nadie impone por la fuerza. En tal caso el actor conserva su independencia, mientras que fuerzas subyacentes le dan libertad de acción y lo llevan hacia el trabajo creador. En otras palabras: concentre todas sus fuerzas en crear "la vida del cuerpo humano", de esta manera le da plena libertad a su naturaleza y esta naturaleza, independientemente de su conciencia, lo ayudará a liberarse, a dar vida y a motivar los actos físicos.

La naturaleza y sus acciones subconscientes, son tan sutiles y están tan arraigadas que ni el mismo actor se da cuenta de ello.

Yo no hice caso a lo que sucedía en mí cuando bajo las experiencias del papel de Jletakov pasé a los actos físicos para crear la "vida del cuerpo humano" en el papel. Yo era tan candido que supuse que yo mismo creaba los actos físicos, y que yo mismo los dirigía.

Pero en verdad se demostró que las acciones físicas, son únicamente un espejismo dirigido por reflejos exteriores de la vida, de este trabajo creador, que independientemente de mi conciencia, ha sido ejecutado dentro de mí, por las fuerzas de la naturaleza sin mi conocimiento. Una ejecución consciente de este trabajo oculto no está dentro del conocimiento humano, y la

naturaleza por eso ejecuta aquello que sobrepasa nuestras fuerzas. ¿Pero por qué nos ayuda la naturaleza en este trabajo? El método que yo he explicado para crear la "vida del cuerpo humano": **instiga el trabajo en forma normal, natural, de las fuerzas naturales más sutiles y creadoras que se liberan de todo control.** Llamo la atención sobre este nuevo rasgo de mi método.

Los oyentes, entre ellos también yo, comprendimos que Arkadius Nikolaievich decía que este método era accesible, pero no entendíamos en que forma teníamos que dejarnos llevar totalmente por las acciones físicas para crear la "vida del cuerpo humano" en el papel. Le rogamos que nos diera los métodos técnicos concretos a tal respecto. A esto respondió:

—Cuando se está en escena durante la realización de acciones físicas, cuando se está Ud. preparando para su tarea en la obra, piense únicamente en cómo haría para representar en forma más clara, más veraz y plástica, aquello que Ud. desea manifestar. Esfuércese al máximo en obligar al compañero de actuación para que piense y sienta como usted. Para que vea ante sí aquello que Ud. describe y oiga lo que Ud. oye. Si lo consigue o no, es otro asunto. Lo importante es que lo desee sinceramente, que lo anhele, y crea en la posibilidad de conseguir tal objetivo. Su atención se concentra completamente en las acciones físicas que tienen tal intención.

Dado que está libre de control la naturaleza ejecuta aquello que sobrepasa las fuerzas en la psicotécnica de! actor consciente. Aténgase firmemente a las acciones físicas, ello le da libertad a la naturaleza creadora en un actor genial, y protéjalo de sentimientos, de impresiones. Los nuevos rasgos de mi método consisten en ayudar a **excavar en el alma del actor creador su propio**

material interior, vivido, que corresponde al material del papel. Es el único material que posibilita la creación de un alma viviente en lo humano que se debe representar. Gracias a nuestras posibilidades puras innatas, este proceso transcurre normalmente, con naturalidad y en,forma prácticamente inconsciente. Un nuevo rasgo en mi método es que, a través de la vida del cuerpo humano, se revela "la vida del alma humana" y se obliga al actor a revivir sentimientos que se asemejan a aquellos que siente el personaje que representan. Gracias^ ello, un artista creador, aprende la psicología del papel en base a sus propias experiencias. No es sin razón que en nuestro diccionario temático describimos: Conocer fc= sentir.

El resultado que he demostrado, no se puede adquirir por medio de un análisis frío hecho con el razonamiento, sino trabajando con todas las fuerzas interiores creadoras. Esta condición también es un rasgo identificador adicional de mi método. A su estudio, sumemos los resultados de nuestros trabajos. Hay que buscar el resultado en la presunción que aparece en el actor cuando crea a lo largo de la línea "vida del cuerpo humano" - "vida del alma humana" en el papel- A muchos se les ha facilitado la tarea por medio de la psicotécnica, provocando justamente esta "presunción escénica interior". Como yo ya lo he dicho, no es suficiente, para dar vida a todos los elementos o para estudiar y analizar el papel y la obra. Hay que penetrar totalmente en el estado interior provocado, y **sentir una verdadera conducta de vida del papel, en las condiciones que se suponen en la obra-** Así se produce una transformación milagrosa, una metamorfosis en el alma del actor creador. Aprenda a reconocerlo en la práctica. Hasta entonces únicamente

hago ciertas alusiones a este estado, doy solamente unos ejemplos. Escúchenme:

Cuando joven me ocupaba mucho por «la vida del ser humano en la antigüedad. sobre ella, hablaba con expertos, coleccionaba libros, grabados, papeles, cuadros, dibujos, postales. Yo creía que no solamente entendía, sino que sentía como .en aquellos tiempos.

Hasta que una vez.. . me hallaba en Pompeya y caminé sobre aquella tierra que había pisado la gente de otra época. Vi con mis propios ojos las angostas calles del pueblo, entré en las casas que aún estaban conservadas, me senté sobre bancos de mármol, sobre los mismos bancos en los que se habían sentado los héroes de antaño, toqué los objetos a los que ellos habían dado vida y durante una semana entera me sentí tanto física como espiritualmente-en la vida de esa época pasada.

Gracias a este viaje pude poner en su lugar a mis documentos e informaciones. Cobraron vida nuevamente, entroncándose mis vivencias con mis materiales.

Yo comprendí entonces la gran diferencia que existe entre un mundo de verdad y una tarjeta postal, entre un sentimiento de la vida y su relato por medio de un libro y sus intervenciones racionales, desde un concepto mental a un sentimiento físico, entre una relación fría, muerta, hacia la época investigada y una relación viva, real, ardiente.

Prácticamente lo mismo sucede en nuestra actividad al acercarnos a un papel. Con un conocimiento superficial desde el punto de vista emocional del papel, conseguiremos un resultado tenue, vago, frío, esque-

I

mático, no más rico que los libros, o sea una investigación secundaria de una época.

Después del primer contacto con la obra de un poeta, las impresiones viven en nosotros como huellas aisladas, a veces semiborradas, pero muy expresivas y tienen mucha influencia sobre nuestra futura actividad creadora. Pero algunos momentos aislados que únicamente se rejacionan con la línea externa de la fábula y no con los lazos comunes internos, no nos permiten por el momento sentir la obra en su totalidad como deberíamos. Y no se puede llegar a conocer antes de llegar a conocer y sentir la vida totalmente, tanto espiritual como físicamente-

Cuando Ud., no solo mentalmente, se imagina sus actos en relación con el papel y las circunstancias que se preveen en la obra, sino que también los realiza **físicamente,** entonces sentirá y comprenderá la verdad viviente del personaje interpretado. Comprenda, no únicamente con su sentido común, sino que debe experimentar, comprender con su organismo.

9

Cuando Ud. en el papel lleva a cabo la línea de "la vida del cuerpo humano" a través de ella también sentirá la línea de la "vida del alma humana". Y todo sentimiento aislado se encontrará ubicado en su lugar correspondiente y adquirirá un significado nuevo y real. Un estado tal es una base sólida para el actor en el proceso creativo.

Este tipo de trabajo no se puede ejecutar únicamente con la ayuda del razonamiento, sino que también se necesitan movilizar las fuerzas creadoras en todos los elementos de 'la presunción escénica interior, incluyendo un sentimiento real por la vida del papel.

Le he ensUfOTo a crear a Ud. un sentimiento real no solamente de la vida espiritual de la obra, sino también de la vida física de la misma. Es posible conseguirlo, como ^ a l o sabe ,por los medios más simples, más accesibles. ET sentimiento adquirido, alcanzado, pasa espontáneamente en la ya adquirida presunción de vida escénica interior y se une a ella, y en conjunto forman la denominada pequeña presunción creadora (presunción de trabajo).

Solamente en este estado, no con espíritu frío, no con el razonamiento, sino con la participación de los elementos que conforman la presunción escénica interior, y con el apoyo activo de todas las fuerzas de creación del aparato físico y espiritual es posible crear.

Le doy mucha importancia, desde el comienzo, al ir adquiriendo un profundo conocimiento de la obra, no sólo mediante el razonamiento sino también mediante el sentimiento de modo que nada inhiba al subconsciente y a la intuición del actor.

El alma de los personajes está compuesta de: el alma del actor viviente, de sus deseos humanos, sus objetivos y sus esperanzas.

Solamente de este trabajo creador surge una figura escénica que vive en la escena con rasgos individuales. Una interpretación así solamente es posible para un actor que crea su propio personaje-

Mientras yo hacía un bosquejo del papel de Jlestakov de tanto en tanto, me sentía como parte de su alma, parte de él mismo. Este sentimiento surgió cuando repentinamente sentí parte de su alma como parte integrante de mi mismo. Sentí que era posible conseguir algo para comer ahí mismo. Era cuando parcialmente me sentía como parte integrante del papel. Porque también dentro de, mí hay insintos jlestakovianos. Yo hallé uno de esos instintos y éste me unió al papel. Durante la investigación siguiente hallé nuevos puntos de unión. Ellos surgían cuando las circunstancias previstas para lo exterior e interior eran idénticas a la situación del personaje. Tales momentos de contacto los fui uniendo más y más, hasta que formé una línea sin interrupción: "la vida del cuerpo humano y la vida del alma humana en el papel". Después de haber vivido el estado inicial de la creación estoy convencido de que si yo hubiera estado en el lugar de Jlestakov, en la vida concreta, hubiera actuado dentro de la misma forma como lo hice a través de la "vida del cuerpo humano y del alma humana" creadas por mí para el papel.

Si Ud. realiza todo este trabajo en la escena, no en la forma normal de un actor ni como un artesano, sino en forma humana y realista, y quiere darle lógica y coherencia a sus actos y a su comprensión, y si con este fin tiene en cuenta todas las circunstancias de la vida en el papel, entonces, no dudo ni un momento, que tendrá plena conciencia de como interpretar un rol. Compare lo que Ud. manifiesta con lo que sucede en la obra, y hallará una relación cercana al papel, visto desde muchos o desde un solo punto de vista. En algunos momentos y aún en escenas enteras se hallará completamente a gusto en su papel y algunas de las experiencias del per-

sonaje interpretado estarán tan cerca suyo, que le parecerá que sorr suyas. Ud. comprenderá que bajo las circunstancias previstas tendrá que actuar exactamente como lo hace y representar el personaje penetrando en sus punto§j¿e vista y en su posición social.

A esta comunión con el papel la denominamos: "sentirse a sí mismo en el papel" y "sentir el papel" (sentir el papel en sí mismo).

Explote de esta manera toda la obra, todas las circunstancias previstas, todas sus escenas, y los problemas que le son accesibles ya desde el primer momento. Digamos que Ud- aquí ha encontrado las acciones de las escenas, y se acostumbrará a realizarlas en coordinación con la lógica en el desarrollo del papel desde el comienzo hasta el final.

Surge una nueva vida de las acciones: "la vida del cuerpo humano en el papel".

—¿De quién serán estas acciones? ¿Suyas o del otro personaje?

—Nuestras.

—El cuerpo será suyo, los movimientos también lo serán, mientras que los propósitos, las intenciones, la lógica y coherencia, las circunstancias dadas serán prestadas. ¿Dónde finalizan las suyas y dónde comienzan las del papel?

—Allí está el quid de la cuestión, dijo Viuntsov, metiéndose en la conversación.

—No olvide que los actos determinados no son exteriores y simples, sino interiores y motivados por sus sentimientos fortificados a través de su convicción y

vivificados a través de su estado interior de "yo soy". Tampoco tiene que olvidar, que paralelamente con la línea de las acciones físicas ha provocado y comenzado dentro de Ud., una cadena ininterrumpida de hechos emotivos que a menudo pasan a la zona del subconsciente. Es la "línea de la experiencia real".

Entre esta línea y la línea de la acción en el actor que interpreta el papel, hay una concordancia total.

Porque Ud. sabrá que no se puede actuar con realismo y veracidad al mismo tiempo que uno emocionalmente está viviendo otra cosa.

—¿De quiénes son entonces los sentimientos? ¿Suyos o del papel?

fe Viuntsov agitaba desesperado la mano.

—Ahí, ve Ud. todo de vuelta en la cabeza de uno. Está bien porque atestigua la cantidad de hechos que surgen del papel y del alma de uno mismo mezclándose de forma tal, que no es fácil comprender donde comienza el actor y donde termina el personaje que él ha creado.

En este estado se acerca más al papel y lo siente en sí mismo como parte de Ud. Si de esta forma trabaja el papel tendrá una visión de la vida que representa, no construida formalmente, sino real en forma que toca tanto el punto de vista psíquico como físico. Uno no existe sin el otro-

Por supuesto podemos decir que es una vida superficial, no una vida profunda y completa, pero tiene cuerpo viviente y sangre, y aún parte de la vida volátil del actor. Si tenemos una relación con el personaje que ha surgido, podemos hablar de la vida de este

personaje por nosotros mismos y no por otros. Es muy importante para el trabajo sistemático futuro de la obra. En este caso, todo aquello que surge de la psiquis quedará ubicado en su lugar, en su estante, en su percha y no andará ambulando sin lugar fijo en la cabeza, sin sentido, sin lugar determinado. Tampoco permanecerá arrojado a un rincón del cerebro, llenándolo hasta el borde como suele suceder con los actores que se tragan las obras. En otras palabras, hay que llegar al lugar desde donde no se observa en forma abstracta al personaje del nuevo papel, no se siente como un extraño a este rol, sino como algo de uno mismo, como una relación de la misma vida de uno. Cuando surja el sentimiento de uno mismo en el papel y el papel como uno mismo en su interior, desbordando en algo ya conformado, real "presunción escénica", que limita con el subconsciente, entonces largúese con ahinco y estudie su papel y busque en él "la idea básica".

Cuando domine la psicotécnica con virtuosismo el ensayo transcurrirá sin esfuerzos en forma planificada y rápida. Finalizamos con una proposición de presunción interna, externa y común. Ud. las dominará a todas en todos los momentos de su vida.

10

Mi objetivo es obligarlos a todos a: partiendo de ustedes mismos crear una persona con vida. El material para su alma no se debe extraer de afuera, sino de uno mismo, de las propias emociones, y de los propios recuerdos, de lo que ha vivido en la realidad, de sus deseos y de los "elementos" internos del personaje representado.

Haga un resumen de las acciones físicas que Ud. mismo ha realizado cuando se hallaba en la situación del personaje representado. Estos actos externos integrarán sus propios sentimientos humanos. Realice el trabajo con el papel en relación con el texto del autor; o sea, anote las acciones de acuerdo con la obra, el personaje que interpretará; compare luego las dos anotaciones, pero, para decirlo así, coloque una sobre la otra como se coloca un carbónico sobre un dibujo, para ver si uno cubre al otro. Si la obra del autor está escrita con talento, y se apoya en la naturaleza verdadera del ser humano, en sentimientos humanos y experiencias vividas, y sus anotaciones también le han sido dictadas por su naturaleza humana, por sus vivencias, se observará que hay una concordancia completa en numerosos puntos, sobre todo en los más importantes, los básicos y que hacen a la época. Son fases en su acercamiento al papel, son aspectos que emocionalmente están muy cerca suyo. Encontrarse a sí mismo, y hallar el papel interiormente y compenetrarse del personaje- Este es un gran resultado. Es el comienzo de la experiencia de vivirlo uno mismo. También en los demás aspectos, cuando el actor ya no se siente a sí mismo, surge indefectiblemente un ser humano, porque un papel escrito con talento es humano, y nosotros en la condición de tal podemos percibirlo. Para alcanzar una comprensión mayor de esto, le recomiendo que compare mi método y entre en un nuevo personaje con otros actores que lo hagan como en todos los teatros del mundo. Allí, los directores estudian las obras en sus oficinas, y vienen al primer ensayo con un plan preconcebido. Por demás está decir, que muchos de ellos no estudian nada y se basan únicamente en su experiencia. Nosotros sabemos muy bien, que estos directores "expertos", inmediata-

mente, con coraje, formalmente y por antigua práctica, ya fijan la línea del personaje desde el vamos. Otros, aquellos directores que trabajan con más seriedad la línea literaria, dejan fijada la línea lógica en el papel, después de un largo y arduo trabajo en la quietud de su estudio; es una buena línea, pero poco adecuada para aquel personaje que tiene que interpretar el actor. Por último hay directores con un talento extraordinario, que les indican a los actores como deben interpretar el papel. Cuanto más genial es su demostración tanto mayor es la impresión que hacen a los observadores, y estos sufrirán con más facilidad la influencia del director sobre ellos. Después de haberse compenetrado con una interpretación genial del papel, el actor por supuesto desea actuar justamente como se le ha indicado. Nadie podrá liberarse de la impresión que ha recibido y estará obligado a seguir el modelo sin resistirse. Por otro lado no podrá reproducir idénticamente la interpretación anterior. Es un objetivo que sobrepasa sus posibilidades naturales. Después de tal interpretación el actor pierde su libertad y su propia visión del papel. No deje que directores geniales lo pongan a prueba, y compare su interpretación con la de él, deje que ellos bajen de sus pedestales hasta dónde están los actores y se adapten a ellos. En todos los casos mencionados es inevitable la influencia del director dado que el actor por necesidad, contra su voluntad, se ajusta a la línea que le es ajena a su espíritu y que sobrepasa sus posibilidades. En verdad hay muchos actores talentosos, que se sobreponen a estas dificultades pues no hay regla sin excepción. Dejen por ello que todo aquel que está creando haga todo lo que pueda y que no trate de hacer algo que supere sus posibilidades creativas. Una mala copia de un buen cuadro es mucho peor

que un mal original. En cuanto al director, hay que rogarle que no exija aquello que está fuera de la posibilidad del actor. Por otra parte, está obligado a estimular al actor y a que el actor lo consulte en asuntos que son imprescindiblemente necesarios para la ejecución de acciones físicas. El actor debe sentirse satisfecho de su personaje. Para evitar todos- estos peligros que he mencionado, aconsejo a los actores que, porfiadamente, se mantengan dentro de la línea de liberación de "la vida del cuerpo humano" en el personaje- Al sostener esta línea, se asegura contra fracasos, y ella lo lleva inevitablemente a "la vida del espíritu (del alma) en el papel". He explicado esto para que primeramente, tengan una impresión de lo que sucede en la mayoría de los teatros, y por otro lado qué es lo que constituye la esencia, el secreto de mi método que **les asegura a los actores libertad para crear.** Comparen y elijan.

Arkadius Nikolaievich nos habló nuevamente del método psicotécnico para crear "la vida del espíritu humano" en el personaje, a través de la "vida del cuerpo humano" en él. Expuso con claridad sus pensamientos, como de costumbre por medio de ejemplos plásticos.

—¿Ha tenido oportunidad para hacer viajes largos? Entonces seguramente, conocerá las diferencias que ocurren durante el viaje, tanto en el espíritu del propio viajero, como a su alrededor. ¿Ha observado que hasta el tren cambia durante la marcha tanto por dentro como por fuera, según el lugar por donde va atravesando? Cuando el tren camina en tiempos fríos los coches parecen más nuevos y frescos, hasta luminosos. El techo está cubierto con nieve blanca, como un mantel blanco. Pero en su interior, impera la iluminación de la oscuri-

dad invernal, porque la luz apenas penetra a través de los vidrios empañados de frío. La despedida influye sobre el espíritu. Pensamientos tristes se insinúan en nuestra mente- Pensamos en aquellos que dejamos atrás. El golpeteo de las ruedas nos produce sueño. Cae la oscuridad y deseamos dormir. Pasan los días, viajamos hacia el sur. Repentinamente, todo cambia, se derrite la nieve, fuera de las ventanas hay otro paisaje. Llueve, dentro del coche hace calor porque sigue la calefacción invernal. Ha cambiado el tipo de pasajeros, es otro dialecto que se oye, otro tipo de conversaciones, otra vestimenta. Únicamente las vías siguen iguales. Se extienden delante nuestro hacia el infinito. De la misma manera siguen pasando los postes telefónicos, uno tras otro. Luego de unos días viene otro cambio. El tren atraviesa una zona arenosa. Techos, paredes y ventanas se cubren de un polvo blanco, y alrededor nuestro todo brilla al sol, que calienta como si fuera primavera. Ante nuestros ojos aparecen los campos perfumados y el espíritu se torna alegre y vivaz. En la lejanía, surgen pequeños arroyos y las siluetas de las montañas. Riachos espumosos corren a nuestro lado y se van transformando por la primavera. Una tormenta pasa rugiente, cae polvo, la naturaleza reacciona. Aire maravilloso, aromático, el verano está frente a nosotros: calor, mar, descanso. Las vías continúan ahí. Déjenlas ¿Es de ellas que todo depende? No, son necesarias en la medida en que es sobre ellas que nos desplazamos. Los viajeros no se interesan por las vías, sino en lo que los rodea y lo que sucede dentro del coche. Mientras viajamos, seguimos recibiendo nuevas impresiones, nuevos paisajes. Vivimos todo ello; nos entusiasma o nos pone melancólicos. Nos emociona y cambia continuamente el estado de ánimo del viajero y nos transforma. Así también sucede

sobre la escena. ¿Qué representan las vías? ¿De qué se hacen? ¿Cómo atraviesan toda la obra? Al primer golpe de vista, parecería que fuera lo mejor para este caso, servirnos de sentimientos veraces, vivientes. Dejar que ellos nos conduzcan. Pero el material psíquico no es figurativo, no se mantiene. No se pueden hacer vías fuertes con él. Se requiere un material más resistente. Lo que cubre este propósito son las acciones físicas. Se realizan con el cuerpo, que sin comparación, es algo más resistente que nuestros sentimientos. Cuando ¡as vías estén listas, siéntese en el coche, y juegue a explorar un camino nuevo, o sea la vida de la obra. Tiene que estar en movimiento, no quedarse en el lugar, marchar y considerar todo mentalmente. Accione. Únicamente de esta manera podrá formarse un concepto verdadero de la vida de la obra y comprenderla totalmente. La línea de las acciones físicas, se extiende en forma interminable como las vías férreas, baja y sube con una meta por delante- La línea nos es necesaria, como las vías lo s®n para el viajero. Y en la misma forma que el viajero atraviesa distintos países por medio de las vías, el actor a través de las acciones físicas, pasa por toda la obra, por medio de las circunstancias dadas, los "si mágicos" y otras creaciones de la fantasía. Como el viajero, encontramos en nuestro camino, distintos factores externos, que provocan en nosotros distintas emociones. En la vida de la obra y sobre la escena, el actor encuentra personas nuevas, los intérpretes de la obra y coactores en la obra. El comparte la vida con ellos, y ellos le provocan determinadas experiencias. Pero no se consigue sostener la impresión. Por ello es necesario, tener una línea clara de las **acciones físicas** en la primera fase del proceso de creación, ya que es fácil extraviarse en los caminos laterales del arte. Esta

línea nos es imprescindible, no solamente como una guía para nosotros, sino como una vía inalterable que atraviesa toda la obra.

El viajero no se interesa por las vías sobre las que corre el tren, sino que observa el paisaje y la naturale-**za** que atraviesa el tre n. En la misma forma ocurre con los objetivos creadores. No solamente las acciones físicas interesan al actor, sino también, las condiciones interiores y las circunstancias que motivan la vida exterior del papel. Necesitamos creaciones de fantasía hermosas, que den vida al personaje representado, y despierten emociones que surjan en el espíritu del actor creador. Es necesario tener objetivos estimulantes que surjan ante nosotros a! estudiar el papel. ¿De qué modo hallamos el camino verdadero, ante los numerosos falsos? Ante el actor, se bifurcan numerosos caminos como parten distintas vías de una estación de tren {experiencias, presentaciones, actuación artesanal, trucos de actuación, referencias, excitaciones, etc.). La meta, la alcanza siguiendo su propio camino. Es lo mismo que le sucedería en un estación ferroviaria, si tomase un tren equivocado y se sentara en uno que lo lleva a Tsarevo Koksiaisk en lugar de Moscú. No es fácil orientarse entre todas las vías, pero es aún más difícil, dentro del propio ser, encontrar el camino que es el verdadero para cada personaje, o sea el camino que lleva al arte verdadero y creativo. Estos caminos, al igual de los que salen de una terminal ferroviaria, se extienden paralelamente hacia adelante, y se van separando uno del otro y se vuelven a cruzar. Si Ud- no se cuida, pasará de una vía recta verdadera, a la otra falsa. Para que esto no suceda, debe ir por el camino claro de las acciones físicas. No olvide que, en las terminales, muchas veces, suele hallarse una "guía" experimentada, vale-

dera, bien disciplinada. En nuestro caso, debemos dejar este importante papel al "sentimiento de verdad". Deje que él lleve al trabajo del actor por la vía de la verdad.

11

Arkadius Nikolaievich calló. Hubo una larga pausa. Repentinamente, dentro de ella, oímos un gruñido de Govorkov:

—Felicitaciones, o no cree Ud. que conversando hemos llegado a la meta. Pues hay líneas de comunica-

ción en el arte, murmuró apenas audible.

—¿Qué dijo Ud.?, —preguntó Arkadius Nikolaievich. /

—Dije que me permita manifestar, que los actores verdaderos, no viajan en coches de tren a lo largo del mundo, sino, permítame expresarme así, viajan en avión por encima de las nubes —recitó Govorkov con pasión y patetismo.

—Me gusta su comparación —dijo Arkadius Nikolajevich sonriendo. Hablaremos más sobre esto en la próxima reunión.

—O sea que un actor necesita un avión que vuela sobre las nubes, no un tren que va sobre la tierra —dijo Arkadius Nikolaievich a Govorkov cuando entró hoy a la clase.

—Es verdad, un avión —afirmó nuestro "actor".

—Pero lamentablemente, antes de que nos elevemos en el aire debemos deslizamos un cierto tiempo sobre la pista para elevarnos; por ello no podemos, como se dará Ud. cuenta, arreglarnos sin la tierra aunque deseemos volar por los cielos- El avión necesita de la tierra como el actor necesita de las acciones físicas, exactamente de la misma forma: por medio de una transferencia invisible al estado de suspensión en el aire. ¿O están en condiciones, simplemente, de elevarse a las nubes por una línea vertical sin haber tomado velocidad desde la tierra? Se dice que la técnica ya ha llegado tan lejos. Pero la técnica artística no ha llegado a conocer el método para penetrar directamente en el subconsciente. Cuando la inspiración viene como un remolino de tormenta, está en condiciones de elevar nues-

tro "avión creativo" verticalmente al aire sin que tomemos velocidad desde la tierra. Lamentablemente estas elevaciones no dependen de nosotros y no se pueden fijar las reglas para ellas. Lo único que podemos hacer es mejorar la base y colocar las vías, o sea crear las acciones físicas impregnadas de verdad y convicción. Como Ud. entonces puede ver, tampoco nosotros en nuestro ambiente podemos estar sin la "tierra" si quiere elevarse al aire. En un avión el vuelo comienza en el momento en que se desprende de la base. En nosotros, en cambio, la elevación comienza donde terminan lo real y hasta lo ultranatural.

—¿Perdone, qué dijo Ud.? —pregunté, ya que deseaba anotarlo.

—Lo que quiero decir —explicó Arkadius Nikolaivich— con la palabra "ultra-natural", es describir el estado físico y psíquico que consideramos "totalmente natural, y que creemos es sincero". Únicamente en este estado se abren ante nosotros, los secretos íntimos del alma con las puertas bien abiertas. De ellos se desprenden sugerencias simples, casi imperceptibles, y distintas tonalidades de las mismas, sentimientos orgánicos, creadores, sensibles y sutiles.

—¿Quiere decir, que estos sentimientos únicamente surgen cuando el actor está plenamente convencido de que sus actos de naturaleza física y espiritual son normales y sanos?

—Sí, los íntimos secretos de nuestra alma se abren únicamente, con la puerta bien abierta, cuando las experiencias internas y externas del actor discurren en perfecta coordinación con las leyes que las gobiernan y no están expuestas a presión, no se apartan de las nor-

mas y no se ajustan a convenciones o esquemas, etc. Resumiendo; cuando todo es verdad, sinceridad, hasta el límite de lo ultra-natural. Pero es suficiente que haya el más pequeño inconveniente en la vida normal de la naturaleza propia, para que se destruyan todas las sutilezas invisibles de la experiencia subconsciente. Los actores experimentados que dominan la técnica psíquica, no temen ya, por lo tanto, no solamente el menor roce y falsedad de sentimientos en la escena, sino tampoco la falsedad exterior en los actos físicos. Para no confundir los sentimientos, dirigen la atención de las experiencias interiores y se concentran en "la vida de su cuerpo humano"- Gracias a ello, surge en forma natural
* por sí misma y de modo consciente e inconsciente "la vida del alma humana". De lo expresado se desprende claramente, que la verdad de las acciones físicas y la creencia en ellas, es lo que necesitamos, no para buscar realismo, o por decirlo así, simpleza y para revivir en la escena, lo viviente, lo humano, la naturaleza espiritual, sino para en forma espontáneamente natural, despertar en nosotros una experiencia espiritual. También necesitamos la verdad y la convicción para no confundir ni destruir los sentimientos, para que conserven su virginidad, el contenido intuitivo del personaje representado. Al mismo tiempo, le ruego que no se queje de la tierra ante un vuelo alto, ni del derrotero de las acciones físicas, en su camino hacia la zona del subconsciente.

Así, dicho esto, Arkadius Nikolaievich finalizó su polémica con Govorkov.

No es suficiente elevarse en el aire, también se necesitan cualidades para orientarse allí. Por otra parte en la zona del subconsciente, como en la estratosfera, no hay vías ni indicadores. Es fácil desorientarse y errar

el camino. ¿Cómo orientarnos en zonas desconocidas? ¿Cómo dirigir, orientar nuestros sentimientos, si no incide el consciente allí? En un avión se emiten ondas radiales invisibles y por medio de ellas, se maneja desde la tierra un avión que vuela allá arriba sin piloto. En nuestro arte se hace algo parecido. Cuando el sentimiento vuela hacia la zona del subconsciente influimos indirectamente en él, por medio de estímulos accionando. Las acciones ocultan en sí, una especie de "ondas radiales" que afectan la intuición y provocan reacciones emotivas. Volveremos sobre esto en un lugar más adecuado.

Yo no transcribí el final de la clase pues se hizo pesada a causa de la polémica innecesaria con Govorkov. En el "foyer" del teatro tuvo lugar un día una conversación muy interesante con los otros actores referente al método de Arkadius Nikolaievich. Se trataba de la introducción al trabajo con el papel desde y con las acciones físicas. Vimos que no todos los del conjunto aceptaban esta novedad dentro de este arte en la misma forma que suelen rechazar otros métodos. Muchos conservadores sostenían porfiadamente su apoyo al sistema antiguo y no quería introducir nada nuevo.

—Es más fácil para mí, conversar con actores maduros, que comienzan de nuevo —dijo Arkadius Nikolaievich— ellos conocen muy bien el sentimiento que se posesiona del actor en un papel conformado, terminado- Este sentimiento no lo conocen personas que comienzan a estudiar. Piense con profundidad, viva y sienta el papel, piense en los muchos papeles que han dejado raíces en Ud. y hable: cuente que es lo que lo ocupa, que intenta, que tiene por delante, qué proble-

mas y qué objetivos pesan sobre sus hombros cuando Ud. sale del camarín y entra a escena para interpretar un papel bien conocido.

No hablo de los actores que construyen la partitura de su papel en base a trucos simples y trucos artísticos. Yo hablo de actores serios y creadores.

—Ahora entro en escena, pienso en el primer problema, el más cercano —respondió uno de los actores— cuando he realizado este trabajo, nace el siguiente de allí mismo y luego el otro, el tercero, el cuarto y así sucesivamente.

—Yo comienzo desde la parte interna, del carozo. Me extiendo desde allí hacia el camino sin fin por delante y al final de éste brilla la cúpula de la idea central —dijo otro, un actor veterano—.

—Pero como apunta hacia la meta final, ¿cómo se acerca hacia ella? —preguntó Arkadius Nikolaievich—.

—Realizando una acción después de la otra en forma lógica.

—Ud. actúa, ¿y esta actuación lo va acercando hacia la meta? —preguntó Arkadius Nikolaievich—.

—Naturalmente, como en toda partitura.

—¿Y cómo se imagina Ud. todos esas acciones en un papel bien actuado, vivido? ¿Cómo toma las difíciles, complicadas? ¿Son difíciles de asir? —preguntó Arkadius Nikolaievich.

—Antes estas acciones lo eran, pero últimamente, he llegado hacia ellas con acciones claras, reales, comprensibles, que Ud. llama esquema o la guía de la obra y el papel.

—¿Son los actos psíquicos sutiles?

—Sí, naturalmente. Pero debido a que continuamente son vividos, hay lazos irrompibles entre el papel y la vida, la psiquis, en gran extensión ha sobrepasado al cuerpo en crecimiento, y a través de ella va el camino hacia el corazón mismo de los sentimientos-

—¿Tenga la gentileza de explicarme por qué sucede así?

—A mi me parece natural. El cuerpo es más accesible, más fácil de asir. Es suficiente realizar algo en forma lógica, consecuente y el sentimiento se manifestara como una estela de la acción.

—Esto significa entonces —dijo Arkadius Nikolaievich— que el resultado final de este trabajo es una simple acción física, como comenzamos. Ud. mismo dice, que una acción exterior o que la vida del cuerpo es más accesible. ¿No es mejor ir construyendo el papel partiendo de lo que es más accesible, o sea de las acciones físicas, uniéndolas en una línea ininterrumpida a toda la "vida del cuerpo humano"? Ud. dice que el sentimiento sigue como una estela a la acción realizada en un papel conformado y bien compuesto. Pero en el comienzo en un papel aún no formado, también surge el sentimiento a lo largo de la línea de las acciones lógicas. Deje que de inmediato pasen a ser la materia de éste, hagan que lo integren desde el primer paso. ¿Por qué mortificarlos y maltratarlos? ¿Por qué sentarse durante meses a la mesa y exprimir de sí mismo un sentimiento dormido? ¿Por qué llamarlos a vivir, por la fuerza, sin acción? Es mucho mejor entrar a escena y actuar de inmediato, o sea realizar aquello a lo que el

momento se presta. En la estela de la acción, gracias a los lazos indisolubles con el cuerpo, surge en forma natural por sí solo, todo aquello que en el momento preciso es accesible al sentimiento.

Luego Arkadius Nikolaievich siguió profundizando su teoría, que es la base de su práctica. Ya conocíamos bien su teoría, la comprendíamos plenamente: acción, sin preconceptos, después de haber dominado la lógica y las consecuencias en la acción y la técnica.

Yo, un alumno, consideraba extraño, el hecho de que los viejos actores no comprendiesen y se esforzasen por tratar de adquirir una verdad tan sencilla, normal y natural como la proclamada por Arkadius Nikolaievich.

—¿Cómo podía suceder, pensé, que recién se haya revelado esta gran verdad a los elencos y a los grandes actores, cuando nosotros los alumnos ya hace tiempo que la hemos presentido?

—Ritmo de trabajo, tiempo de preparación y fecha de estreno, elenco, ensayos, representaciones, doblajes, intervenciones, ocupaciones adicionales, todo esto llena la vida del actor. A través de ello, como a través de una cortina de humo, es imposible ver lo que sucede en el arte que penetra en la escuela; esto me lo comentó un joven pesimista, muy interesado en el repertorio teatral. Y nosotros los alumnos lo envidiábamos.