

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 1 - MAF II

Tema: *"El Desconocido Stanislavski", es un trabajo que revela la existencia de tantos factores que han logrado permanecer tanto tiempo desconocido el segundo período del Maestro, relativo a su creación del Método de las Acciones Físicas.*

En esta CH. D. N° 1 - MAF II, ofrecemos párrafos elegidos del trabajo *"El desconocido Stanislavski"*, incluido editorialmente en la publicación *"Máscaras"* Número 3/4, editada por la Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, el año 1966.

Es una publicación de los compañeros de la Asociación Argentina de Actores, que en el editorial de este número doble, dicen con respecto de la obra de Stanislavski, "nuestro desconocimiento que llega a un grado demasiado evidente en todo el mundo de habla hispana". Verdad ésta, irrefutable, y si consideramos que lo que ellos dicen en Buenos Aires para el año 1966, más de treinta años después se puede repetir en Bolivia, resulta tan grave como para haber sido uno de los motivos que en nuestro Conjunto intervinieron para que, por medio de los "Complementos" NH, intentemos dar una visión, tal vez sólo panorámica de lo que en el mundo teatral de otros países se realiza respecto de la renovación y superación del mismo desde hace tiempo, y que en el hincapié que expresan con tanta demostración en sus escritos los compañeros de "Máscaras", con la obra de Stanislavski, nosotros más justifiquemos así la extensión de las Charlas Debate que en este "Complementos" NH de Trabajo Interior, dedicamos a ese tan noble y precursor hombre del teatro universal que es Constantin Sergueievich STANISLAVSKI.

Nos apoyamos en la certeza que demuestra MASCARAS de "nuestra deficiencia de información sobre Stanislavski, y de que es, por lo menos, extraño el mencionado desconocimiento de lo que Stanislavski, con una remarcable ética ha producido en obra y documentos, al renovar su periodo penúltimo con el hallazgo de su Método de las Acciones Físicas, que supera desde el año 1930 su sistema anterior.

De todo esto se verá más adelante, en los fragmentos que del tomo IV – "El trabajo del actor sobre el papel" – reproducimos gracias a que en su momento nos envió nuestro hermano Onofre Lovero, las Obras Completas editadas por Quetzal de Buenos Aires, 1986 y 1988. Ahora pasamos a transcribir partes, que orientan sobre el punto que trata MASCARAS, de los artículos que ella contiene.

A su vez MASCARAS reproduce de la publicación oficial del Instituto Internacional de Teatro de la Unesco, "El teatro", en el número correspondiente a 1959, el inventario total de la obra de Stanislavski".

"La publicación de las Obras de Stanislavski, actualmente en proceso en la URSS, es un acontecimiento teatral. Los eminentes especialistas que constituyen el Colegio de Redacción (Ediciones de la Academia de la URSS) están cumpliendo con una tarea esforzada, ordenando la enorme masa de borradores y sistematizándola, ya que el orden lógico de las anotaciones no coinciden con su orden cronológico. Gracias a su labor, los textos están siendo agrupados y provistos de valiosos comentarios, introducciones, notas y suplementos. De los ocho tomos previstos ya aparecieron cinco: I.- Mi vida en el arte. (1954), II.- La labor del actor sobre sí mismo. El Revivir (1954). [Es la obra más difundida bajo distintos títulos: "Un actor se prepara", "La formación del actor"]; III.- La labor del Actor sobre sí mismo, la Encarnación. (1955); IV.- La labor del actor sobre su papel (1957); V.- Artículos, discursos, notas, diarios íntimos, recuerdos 1877-1917 (1958). El tomo VI seguirá el precedente hasta 1938, fecha de la muerte de Stanislavski, y los tomos VII y VIII, consistirán en una selección de sus cartas.

"Las Obras están lejos de ser completas; por ejemplo, no contienen las numerosas puesta en escena escritas. Constituyen sin embargo una contribución capital a la redacción de los escritos de Stanislavski: de hecho, son raros los casos en que éste se había decidido a fijarlos, de una vez por todas, sobre papel y no cesó de corregirse continuamente.

"Escrita en 1922, Mi vida en el Arte, fue traducida y difundida relativamente pronto. En 1924 en Estados Unidos. En 1934 en Francia... donde luego se tuvo que esperar un cuarto de siglo hasta que apareciera la traducción de "Formación del Actor". Esta obra se cree que apareció por primera vez en Estados Unidos con el título "Un Actor se prepara" (Theatre Arts Books, Nueva York, 1936). Stanislavski había aprobado esta versión establecida por Elizabeth REYNOLDS HAPGOOD. El hecho es

que la primera versión rusa apareció recién dos años después (!), en 1938, año de la muerte de Stanislavski.

"Cuando llegamos al tomo III, La labor del actor sobre sí mismo: La encarnación, fueron nuevamente los Estados Unidos quienes tomaron la iniciativa, publicando una versión de Elizabeth Reynolds Hapgood, titulada Elaborando un personaje (Theatre Arts Books, 1949). [No hay fecha de publicación de esta obra en Rusia]. Esta versión de la Reynolds Hapgood se tradujo al japonés en 1954, luego en Praga.

"El tomo IV es prácticamente desconocido [pues no hay edición antes en Rusia, ni americana, ni, siendo la primera, la del tomo IV en Rusia el año 1957, [casi veinte años después de la muerte de Stanislavski]. Fuera de la Unión Soviética, este libro es mencionado, solamente, por primera vez en Polonia 1952.

"De cualquier manera, el hecho es que el tomo IV es una novedad para la mayoría de nosotros. Son pocos los exégetas que nos pueden hablar de él..."

Hasta ahí lo que dice el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO; reproducido por MASCARAS, de quien proseguimos transcribiendo fragmentos de su material:

"La nota que sigue constituye una breve pero eficaz historia de la influencia y evolución de las ideas de Stanislavski en los EE. UU. (...) Más de cuarenta años de experiencias y testimonios directos, estudios y búsquedas... Como se verá, los especialistas norteamericanos se lamentan, aún hoy, de sus deficiencias en el real conocimiento del Método. Ello a pesar de tanta experimentación y meditación sobre el tema ¿qué queda para nosotros, entonces? [¿y para nosotros, en este país?]. A nuestro entender, la tarea es de tratar de llenar urgentemente nuestras lagunas de información, de experiencia y de estudio".

STANISLAVSKI y los EE. UU. UNA CRONOLOGIA CRITICA Paul GRAY

De este trabajo, muy extenso, extractamos aquellas partes que nos ubiquen en el conocimiento de aspectos ligados a situar el tema de MASCARAS, el desconocimiento de la obra de Stanislavski, y por nuestra parte, a tratar de encontrar algunas explicaciones a nuestra extrañeza, en general, del retraso general en hacer conocer el total de la obra de Stanislavski, en particular sobre

el descubrimiento sustancial para facilitar el trabajo interior del actor en la búsqueda de su personaje, que es el Método de las Acciones Físicas.

"1905. Un pequeño grupo de actores de un teatro de repertorio de San Petersburgo, dirigido por Paul Orleaner, visitó Nueva York. Uno de sus miembros, Alli Nazimova, anteriormente una partiquina del teatro de Arte de Moscú, aceptó un contrato de Shubert y comenzó aquí una exitosa carrera dando a Norteamérica la primera noción de la forma de encarar el teatro de Stanislavski

1909. Stanislavski escribió el primer esbozo de su Sistema. Su escrito que consta de 46 páginas se conserva en el museo de T. de Arte.

1911. Gordon CRAIG fue a Moscú invitado por Stanislavski y colaboró con él en la famosa y discutida producción de HAMLET. Stanislavski había decidido romper las cadenas que ataban su imaginación escénica al detalle naturalista. Uno de los asistentes de CRAIG era el joven Richard BOLELAVSKI.

Stanislavski formó el primer estudio poniéndolo bajo la supervisión de su amigo y discípulo Leopold SULERZHISTSKI, que introdujo la usanza de ejercicios de improvisación.

1914. Stanislavski comenzó a trabajar en mucho de lo que es nuevo, especialmente en la esfera de lo subconsciente y en los métodos para estimular la actividad de aquellos sentimientos que se encuentra más allá del alcance del pensamiento consciente.

1916. Murió Sulerzhistski, Vajtangov, el alumno más dotado, asumió el liderazgo del Primer Estudio. Stanislavski comenzó el Segundo Estudio. Una estudiante K. ANTAROVA, tomó notas del trabajo de 1918 hasta 1922 (éstas fueron traducidas finalmente, por David MAGARSHACK como el sistema y método del arte creativo, y lo publicó en su libro Stanislavski sobre el arte de la escena (1950).

1920. El Tercer Estudio presentó El Milagro de San Antonio de Maeterlinck. Dirigió Vagtangov y los críticos moscovitas la presentaron como una "revelación absoluta" de teatralidad pura. Boris ZAKHAVA dijo de la obra de Vajtangov que era una síntesis de los verdaderos conceptos básicos del arte teatral tal como fueron resumidos por Stanislavski y Meyerhold respectivamente... forma y contenido, autenticidad de sentimiento y teatralidad.

1921. En una reciente entrevista, Vera SOLDVIOVA dijo que Michael CHEJOV discutió con Stanislavski respecto a la memoria emocional. Chejov sostenía que para él era inútil, mientras que Stanislavski insistía que, si bien Chejov no la precisaba dada su imaginación superactiva, otros actores, al no poseer ese tesoro, necesitaban esas técnicas.

1923. El sistema llega a Norteamérica. El Teatro de Arte de Moscú realizó dos giras triunfales por Norteamérica estrenando Zar Fiodor, y representado Los bajos fondos, Las Tres Hermanas y El jardín de los cerezos, en diez ciudades. Bolelavsky que había emigrado a Norteamérica en 1922, los recibió en Nueva York.

1935. El Group Theatre se formó bajo la dirección de Strasberg, Clurman y Cheryl Crawford. Prestando la mayor atención al actor, trabajando sobre sí mismo mediante la improvisación, Strasberg puso un extraordinario énfasis sobre la creación de la auténtica emoción.

1923. Theatre Arts Inc., editó el libro de Bolelavsky, Actuación: Las seis primeras lecciones. Este libro se convirtió en el predilecto de los actores profesionales así como en el texto clásico de las universidades.

1924 - Stela ADLER y Harold CLURMAN fueron a París donde conocieron a Stanislavski, quien se estaba recuperando de una enfermedad. Adler, una de las principales actrices del Group Theatre, confió a Stanislavski que no se encontraba feliz como actriz, y que su Sistema era la causa de su ansiedad. El se ofreció a trabajar con ella y fue la única actriz del Group en trabajar directamente con Stanislavski, en sesiones que duraban a veces entre 4 y 5 horas diarias, durante más de un mes.

"Adler regresó al Group con un esquema del sistema que Stanislavski le había esbozado en un pizarrón (luego publicado en el libro de Robert LEWIS: "¿Método o locura?") Ella expresó al grupo que habían estado utilizando los ejercicios de manera emocional equivocadamente al sobre-enfatizar las circunstancias personales en preparación (a cargo de Strasberg), y que Stanislavski recomendaba el uso de las circunstancias dadas de la obra y el cómo si mágico de palanca para el personaje. La memoria emocional debe ser utilizada sólo cuando nada más resulta. Hubo una gran discusión en el Group. Strasberg les intimó, en una de las charlas, que no había razón para imitar servilmente a Stanislavski, y que su propia versión del Sistema era preferible por las diferencias entre los actores rusos y norteamericanos.

"Robert Lewis dijo en una reciente entrevista:

El informe de Stella fue un respiro. Llegaba directamente de Stanislavski. Hasta ese momento Strasberg era considerado un discípulo de Stanislavski. Ahora quedaba excomulgado por el Group. Fue el punto crítico, que trajo finalmente el alejamiento de Strasberg del Group.

"Y Sansford MEISNER:

"Más importante que el uso equivocado de la memoria emocional fue el hecho de que entrábamos utilizando circunstancias de nuestras vidas. Lo que Stella nos dijo fue que Stanislavski se ocupaba fundamentalmente de las circunstancias de la obra o del trasfondo de la situación en la obra.

1934. Strasberg fue a Moscú y vio Turandot en el teatro Vajtangov. Vio también el trabajo de Meyerhold. – Ni una palabra sobre Stanislavski –.

1936. El largamente esperado trabajo de Stanislavski Un actor se prepara fue publicado el 12 de noviembre de ese año. El libro ha sido muy atacado porque su traductora, Elizabeth Reynolds Hapgood (no era una profesional del teatro) tachó parte del material.

"Un actor se prepara" produjo una conmoción inmediata y trajo consigo muchos problemas. Se promovió una imagen de Stanislavski como la de un hombre dedicado exclusivamente al estado interno del actor y en ninguna medida a la forma y expresión teatral, sin duda por el fracaso de sus imitadores norteamericanos en lograr algún tipo de teatro altamente estilizado.

1938. Muere Stanislavski en Moscú a los 73 años.

1941. Strasberg, en su artículo de 27 páginas sobre la educación del actor, delinéo en "Produciendo la obra" de John Gassner, su concepto altamente personal sobre la actuación. Citando a Bolelavsky, Ouspenskaya, Rapoport y Stanislavski como sus mentores, se concentró sobre una manera interior de encarar el teatro y excluyendo el teatro exterior.

1945. Clurman, Kazan y Lewis llegaron a ser notables directores. Los demás, o bien formaron sus propias escuelas (Stella Adler, por ejemplo se retiró virtualmente del teatro, para enseñar), o se asociaron a escuelas como lo hizo Meisner. Lo cierto es

que la influencia de los antiguos miembros del Teatro de Arte de Moscú fue neutralizada y prevaleció la interpretación de Strasberg (ahora llamado el Método) sobre la de Stanislavski.

1947. Robert Lewis, Cheryl Crawford y Elia Kazan organizaron el Actor's Studio como campo de adiestramiento para jóvenes profesionales, que pudieran así resolver los problemas del oficio de actor y recibir nuevos estímulos para el descubrimiento de nuevas capacidades creativas.

1949. "Elaborando un personaje", –que es el que luego constituye el tomo III de las Obras, "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación" – fue publicado en Nueva York como secuela de "Un actor se prepara". Si esta segunda obra hubiera aparecido tan siquiera cinco años antes, la voz de Stanislavski podría haber cambiado el curso del teatro norteamericano, pero el manuscrito llegó a Hapgood sólo al final de la segunda guerra mundial. Por primera vez el libro revelaba la devoción de Stanislavski por los elementos teatrales de la producción escénica. Algunos capítulos se titulaban: Vistiendo un carácter, Haciendo expresivo el cuerpo, Plasticidad de movimiento, Canto y dicción, Ritmo, etc. Pero al mismo tiempo de esta publicación, actores, directores y maestros estaban comprometidos con un punto de vista que sobrevalora las fuerzas de motivación interiores del carácter ⁽¹⁾ y el enfoque del rol mediante la experiencia personal del actor.

1951. El Actor's Studio se enfrentó con los mismos problemas que acosaron al Group. Lewis abandonó el Studio y Kazan estaba comprometido de lleno en dirigir, lo cual, debido a producciones tales como "Un tranvía llamado deseo (1949) y La Muerte de un Viajante (1949) hizo de él el primer director de Norteamérica. Con menos tiempo para dedicar al Studio, Kazan buscó otros instructores. Lewis recuerda: "Kazan se oponía a Strasberg desde un principio. Cuando tenían que incorporar a algún maestro, probaban a Meisner, Logan –a cualquiera menos a Strasberg– Pero Gadge lograba que Lee enseñara, comenzando con la historia del teatro. Gadge pensaba que muchas de las técnicas de Lee eran extrañas y siempre se me quejaba".

⁽¹⁾ Los editores de MASCARAS, en este punto anotan: "El autor de la nota se lamenta en 1949 de la tardanza en la publicación en EE. UU. de esta obra, cosa que produjo malos entendidos. Nosotros aún no la conocemos (año 1966)". Y si esto sucedió y dicen en Argentina, qué se podría agregar desde aquí, decimos nosotros (NH).

Strasberg en el New York Times, septiembre 2 de 1956, dice: "Los métodos del Studio derivan del trabajo de Stanislavski y su alumno Vajtangov, con modificaciones basadas en la labor del Group y otros trabajos... Los ejemplos más sencillos de las ideas de Stanislavski son actores tales como Gary Cooper, John Wayne y Spencer Tracy [¡!] Ellos no tratan de actuar sino de ser ellos mismos de responder o reaccionar. Rehusan decir o hacer nada que sientan que no está de acuerdo con sus propias personalidades [¡¡??].

"Era obvio que Strasberg había vuelto a los métodos y técnicas que usó en Group con fanática devoción. Era, en efecto, un profeta de las auténticas emociones. No había ninguna señal de Vajtangov teatral, sólo una búsqueda intensa y personal del alma.

1952. Robert Lewis dijo: "El asunto Adler (Stella) demostró que Strasberg estaba equivocado y ahora que el Actor's Studio le ha devuelto sus poderes, ha encontrado toda una generación y está haciendo lo mismo, cometiendo nuevamente los mismos errores".

Pero a pesar de las críticas, Strasberg había hallado una llave, podía hacer surgir ciertas cualidades a la superficie.

1954. Aparece el libro "Stanislavski dirige", de V. O. TOPORKOV, que era suficientemente explícito como para no dejar dudas respecto al abismo que separaba el Método de Acciones Físicas, última etapa del Sistema de Stanislavski, del Método que usaba Strasberg. El libro enfocó claramente las diferencias entre el último Stanislavski y el "Método".

En la próxima CH. D. N° 2 - MAF II, proseguiremos con la transcripción de este trabajo de "Máscaras" N° 3/4.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 2 - MAF II

Tema: En el texto del trabajo mencionado, "El Desconocido Stanislavski", se menciona el peligroso camino hacia la psiquiatría a que ha conducido la utilización tenaz por Strasberg del primer período de Stanislavski, desconociendo el último.

Luego de la nota cronológica crítica de Paul GRAY, que nos presentó "Máscaras", en la CH. D. anterior, corresponde en esta CH.D. N° 2 - MAF II, proseguir con la transcripción de párrafos de la serie de artículos que dedica "Máscaras" a Stanislavski. Hoy oíremos primeramente a Joshua LOGAN, con respecto al libro de V. O. TOPORKOV, "Stanislavski dirige".

Joshua LOGAN hizo la crítica del libro en el New York Times.

"Este es un libro fascinante e importante. Las palabras de Stanislavski han sido vívidamente registradas por un alumno que abarca a la vez el teatro y la taquigrafía, una rara combinación. (...) Este libro refleja su tremendo énfasis sobre el aspecto y la acción física, el control vocal, la dicción, la audibilidad y aquellos otros elementos a los que los alumnos corrientes de Stanislavski no dan importancia".

La publicación del libro originó, una vez más, interrogantes que databan del regreso de Stella ADLER de París en 1924, ¿quién estaba enseñando la cosa verdadera?.

Strasberg dijo: "Stanislavski asentaba las circunstancias de una escena y dejaba que los actores lo llevaran a ella (...) Dudo que Kazan tenga tiempo, durante el corto período de ensayos, característico de Broadway, de usar muchas improvisaciones. Pone a actores de los que supone que tienen algo en las profundidades de sus seres, lo que si pudiera surgir sería esencial al rol. Para tener éxito, entonces, tendría que encontrar alguna forma de hacer surgir ese algo a la superficie".

¿Cómo hace uno para que ese algo ascienda a la superficie? Strasberg, en un artículo en el Sunday Evening Post, dice:

"Un actor sabe que su cuerpo y su personalidad son sus instrumentos de expresión. Cuanto más se conozca, tanto más podrá hacer uso de sí. Por lo tanto, en la medida en que psicoanalizarse permite al actor conocer más aspectos de su persona, eso lo ayuda a ser un actor superior".

El artículo del Post reveló también que muchos miembros del Studio habían sido tratados psicoanalíticamente, paralelamente con su labor en el estudio. Marlon Brando, por ejemplo, había estado en análisis durante siete años... Strasberg nunca se había analizado.

"La lógica consecuencia de un drama que encontraba su tema obligado en las luchas internas del individuo – tan bien presionadas, cuando no ocasionadas por las formas de vida que acarrea el sistema de coexistencia social – encontraba su apoyo en los actores intérpretes adiestrados en un Método que "hurgaba", hasta sistemáticamente las interioridades del individuo, y que por tanto buscaba la alianza con el psicoanálisis cuando no la psiquiatría. Estamos a años luz del teatro dionisiaco, del teatro de la alegría, del teatro juego..."

Pero terminemos con los últimos fragmentos que tomamos del importante artículo de Paul GRAY:

"Geraldine PAGE me había descrito cómo ella y su psicoanalista devanaron varios aspectos de su papel de Alma para la producción "Verano y Humo" de Williams. Anne Bancroft describió también, en un artículo recientemente publicado, la ayuda que recibió de Lee Strasberg así como de su psicoanalista.

Strasberg dijo: "El hecho de que muchos actores están buscando ayuda psicológica es una tendencia corriente. Yo, particularmente, nunca recomiendo ayuda psiquiátrica. Pero algunos actores no pueden conseguir que sus ideas o sentimientos les respondan en el escenario como debieran. Algo se los impide y frecuentemente la psiquiatría los ayuda. Es necesaria una reevaluación de sí mismos.

"La doctora Eva KLEIN es una psiquiatra que ha tratado a muchos actores y directores.

KLEIN: Porcentaje de actores –del Actor's Studio, se entiende– han estado buscando ayuda, no todos tienen los medios para afrontar los gastos. Este tipo de asistencia sería valiosa para liberar inhibiciones.

GRAY: ¿ Son más armoniosos los reflejos de los actores como consecuencia directa del análisis?

KLEIN: Muchos artistas resuelven sus problemas y tienen mayor éxito cuando son menos suspicaces, odiosos y agresivos. El análisis es un tipo de cirugía sin bisturíes".

Prosigue Paul GRAY:

"Hablé con varios jóvenes en el Actor's Studio.

Hombre 1º: Durante el adiestramiento inicial, Strasberg trabaja sobre el instrumento actor. No hay trabajo de carácter.

Mujer 1ª: Una gran mayoría de actores que utilizan el Método han tenido o buscado ayuda psiquiátrica.

Mujer 2ª: Strasberg sondea frecuentemente el interior psicológico de sus alumnos.

Hombre 2º: Si el actor no funciona bien en su vida personal, Strasberg recomienda psicoanálisis para ser adaptado simultáneamente con su entrenamiento en clase en el Studio.

Mujer 1ª: A fin de relacionarse con su maestro, lo cual es necesario si uno ha de dominar lo que él está enseñando, debe hacerse un dios o un analista de él.

Mujer 2ª: Para estudiar con Strasberg uno debe ser un devoto suyo, fiel a su imagen. Esto es cierto de otros maestros también.

Mujer 1ª: La intimidad de conocimiento entre el instructor y el alumno es grande. Chicas jóvenes están atraídas eróticamente hacia sus maestros y los alumnos masculinos lo resisten.

Hombre 1º: "No se discute con Lee, generalmente se lo escucha"

"El trabajo del Método que usa el Actor's Studio estaba también, en opinión de algunos que habían trabajado en el Teatro de Arte de Moscú, lejos de lo que Stanislavski había propuesto o permitido.

SOLOVIOVA: Stanislavski nunca mezcló alucinación con visualización.

Mme. BULGAKOV: Todos los actores del Teatro de Arte de Moscú experimentaron una gran libertad personal. Cuando terminaban de actuar estaban cansados, pero era un cansancio feliz. Stanislavski buscaba una liberación de la tensión. Hasta que la tensión no se había aflojado, se consideraba que una parte no estaba lista para ser representada.

"Si estuviera vivo hoy estaría muy perturbado y denunciaría la enfermedad en la interpretación americana de lo que él preconizó".

1957. "En 1958 Robert Lewis, publicó sus conferencias tituladas "Método o locura", donde insinuaba que la locura entró cuando ciertos aspectos de las teorías de Stanislavski se convirtieron en fetiches. Lewis puso como ejemplo el énfasis exagerado en forzar la emoción y criticó severamente la desatención inconsciente de los medios teatrales mediante los cuales se podría expresar la emoción".

MASCARAS reproduce ahora una nota de VSEVOLOD MEYERHOLD, titulada "El estudio 225" que tiene que ver con el Método de las Acciones Físicas. Este relato fue anotado por A. C. GLADKOV de unos comentarios hechos por Meyerhold durante un ensayo de Boris Godounov, el 28 de septiembre de 1936.

"¡Cómo odiaba a Stanislavski cuando me tocó el papel de Tusenbach! Tusenbach entra, se acerca al piano, se sienta delante de él y empieza a hablar. Pero en los ensayos, en cuanto yo empezaba, Stanislavski protestaba. Me enfurecía. Sólo más tarde, cuando yo mismo fuí director comprendí cuanta razón tenía. No se debe dar la impresión que el personaje está leyendo, recitando su texto. Las palabras del actor deben sonar simplemente dichas. Después de todo, las palabras son el medio que empleamos para transmitir lo que piensa el personaje.

"Era exactamente lo que yo no hacía; Stanislavski me detuvo unas diez veces hasta que subió al escenario, arrojó un papelito en mi dirección y dijo: "Diríjase hacia el piano, diga las primeras palabras; luego nota el papel, lo recoge, avanza hacia el

piano, se sienta, desdobra el papel y prosigue con su texto". Fue una gran ayuda y logré hacer lo que se esperaba de mi.

"Me sentía tonto diciendo: "Cuando estaba en la academia militar". Pero cuando empezaba a decir mi texto y luego levantaba el papel, era una verdadera acción, y ya que vivimos por la experiencia, el ademán de recoger ese papelito se convirtió en reflejo condicionado que dio una entonación vívida a mis palabras (debiera decírselo a Pavlov)

"Hubo otro incidente. No me quedaba ni un ápice de vitalidad y yo forzaba el texto. Sin resultado. De repente Stanislavski me dió una botella y un sacacorchos diciendo: "Diga su texto y mientras lo hace destape la botella". El esfuerzo de destapar esa botella multiplicó la infinitísima gota de energía en mi organismo y me puso en el estado apropiado para hacer la escena. En aquel momento odiaba a Stanislavski, a la botella, a mí mismo y al resto del mundo. Sin embargo, enfrentado con ese obstáculo mis palabras sonaban auténticas.

"Aquellos que conocieron a Stanislavski en sus últimos años, no tienen idea qué actor era. No estábamos de acuerdo, pero siempre tuve un profundo respeto y afecto por él. Era un actor notable con una técnica impresionante a pesar de que era demasiado grande, con una voz velada. Pero uno olvidaba todo eso, en cuanto Stanislavski aparecía en escena. Después de trabajar o ensayar con él, no podía dormir en toda la noche. Para llegar a algo hay que empezar por aprender a conmoverse, a maravillarse.

"Dicen que entre los teatros de Moscú el mío está en el polo opuesto al del Teatro de Arte de Moscú. No tengo inconveniente en ser un polo. Pero si observo, no encuentro ningún teatro tan antitético y ajeno al mío como el Kámerny, el de Alejandro TAIROV, que fue el primer exponente del realismo socialista.

"En una época el Teatro de Arte de Moscú tuvo cuatro estudios. Si dejara vagar mi imaginación diría que mi teatro es también uno de esos estudios. No el quinto, por supuesto, pero, con la distancia que nos separa, digamos el 225º. Pues yo también fuí alumno de Stanislavski y me gradué de su alma mater. Puedo encontrar puentes entre mi teatro y el TAM, pero entre el mío y el Kamerny, hay uno solo: un abismo".

"Acción Física. Estas palabras encierran la llave maestra de las ideas de Stanislavski sobre la actuación, especialmente a partir del segundo período de su labor investigadora de las técnicas creativas".

Estas palabras son de significado tan obvio que, paradójicamente su interpretación se ha hecho confusa y contradictoria. La razón debe buscarse en nuestro fraccionado conocimiento de la obra teórica de Stanislavski, en especial en su nuevo Método de la Acción Física y en nuestra prácticamente nula observación de realizaciones vivas según sus ideas.

Las notas que siguen, testimonios autorizados, pretenden ilustrar sobre los significados elementales de dichos términos y estimular a un movimiento de estudio, discusión y claro está, de experimentación de dicho método. Las bibliografías señaladas en los artículos siguientes nos señalan que en lengua española sigue desconociéndose a Stanislavski en sí íntegramente.

La labor del actor sobre el papel. Nina GOURFINKEL

"El sistema (ese nombre que tanto irritaba a su autor) es un conjunto de métodos cuya única ambición consiste en poner al actor en el buen camino, incitándolo al estudio del doble instrumento del que dispone: su cuerpo y su alma, y técnicas psicofísicas del arte dramático que surgen de ellas. Stanislavski repite sin cesar que ninguna técnica, por más perfecta que sea, puede dar talento.

"La labor del Actor sobre sí mismo" (conocido por "Un actor se prepara") fue el único que el autor preparó para su publicación, en la primera parte, consagrado a los principios de Revivir, basados en el mecanismo psíquico del actor.

"La segunda parte de ese libro, que trata de la Encarnación, estudia el mecanismo físico del actor y sus técnicas exteriores. Hasta su reciente publicación en las Obras Completas Tomo IIIº, La Encarnación era conocida sólo parcialmente.

"La verdadera revelación es el tomo IV, permite apreciar en su conjunto la tercera parte del tratado, a pesar de que no se trata de un libro, sino, como lo indica el subtítulo, de materiales para un libro: La labor de un Actor sobre su papel.

"Los tres estudios importantes que forman el fondo de este tomo, revelan las distintas etapas del pensamiento del maestro que explica a sus alumnos los roles de:

La desgracia de ser inteligente, de Griboiédov (1916 - 1920); de Otelo (alrededor de 1930); de El Inspector, (1936 - 37). De esta manera seguimos al maestro y a su grupo de alumnos a través de investigaciones, tanteos y contradicciones, en la elaboración de su último Método, sin duda el más fecundo: el de la Acciones Físicas.

"Es infinitamente instructivo y emocionante ver con qué coraje, humildad y probidad ética intelectual Stanislavski revisa sus enseñanzas anteriores, para proclamar lo que le parece ser por fin, la verdad de su arte. Este hombre que ha adquirido fama mundial como director de teatro, abdica en favor de aquel que, a fin de cuentas, le aparece como el alma de la escena, el actor.

"El autor de tantos trucos ingeniosos se interesa sólo en la acción directa, efectiva y simple del actor-mimo. Desde la complejidad del realismo psicológico del que ha sido creador, remonta a las fuentes eternas del arte teatral por excelencia: la commedia dell'arte".

Nuestra próxima CH. D. N° 3 - MAF II, continuará con las opiniones de Nina GOURFINKEL, siempre dentro de la publicación de "Máscaras" 3/4.

Tema: *Es ahora la opinión de Nina Gourfinkel sobre ese segundo período de Stanislavski en cuanto al trabajo interior que debe desarrollar: "El Método de las Acciones Físicas invierte el enfoque del actor en cuanto a su papel".*

La CH. D. N° 3 - MAF II, que ahora iniciamos, prosigue con la reproducción de párrafos correspondientes al trabajo de Nina GOURFINKEL, incluido en el número especial de "Máscaras" 3/4, dedicado a "El Desconocido STANISLAVSKI"

"El método de las Acciones Físicas invierte el enfoque del actor en cuanto a su papel. Anteriormente Stanislavski empezaba el trabajo de una obra por medio de un largo estudio de la misma alrededor de la mesa. El director se convertía en historiador, arqueólogo, en profesor de literatura y llenaba la cabeza del actor con un mundo de informaciones" – (dejándole vacío el corazón, decía Stanislavski) –.

"En consecuencia, éste abordaba su rol lleno de ideas preconcebidas; o bien aceptaba la imagen que le imponía el director. En cada caso caía en la trampa que acecha al actor: aspirar a representar a su personaje de entrada. El Método de Acciones Físicas debe evitarle esa trampa.

"Stanislavski no tiene nada de un teórico puro. Todas sus enseñanzas surgen de la práctica y llevan a ella. Desde 1910 decía: Necesito una teoría reforzada por un método práctico, bien verificado por la experiencia... La teoría pura, sin aplicación no me interesa.

"Pasemos junto con el maestro, a un ejemplo concreto.

"Empieza la lección. Sin introducción alguna el maestro se dirige a los alumnos⁽¹⁾

⁽¹⁾ Todo lo relacionado a esta lección lo vemos en nuestra transcripción de los fragmentos del capítulo correspondiente, del Tomo IV.

"Todos ustedes conocen bien El inspector de Gogol. No recuerdan los detalles, pero saben de qué se trata. Tenemos la primera escena del acto IIº: Jlestakov vuelve a su cuarto de hostería. Haga esa escena

– ¿Cómo? – exclama el alumno. No sé lo que debo hacer...

– Algo debe saber. Actúe, es decir, ejecute ciertas acciones físicas, aunque insignificantes, pero sólo aquellas que puede hacer sinceramente y en su propio nombre. Las indicaciones del autor: Entra Jlestakov".

"Usted sabe como se entra en una habitación, ¿no es así? luego Jlestakov reta a su mucamo Osip que ha vuelto a tirarse en su cama. ¿Sabe cómo se reta? Luego Jlestakov quiere que Osip trate de obtener comida del dueño de la hostería. Usted sabe cómo hay que hacer para convencer a alguien de que realice algo desagradable ¿no?. Y bien, interprete sólo lo que está a su alcance, en lo que usted cree: entre en el cuarto, reta a Osip, hágale este pedido difícil, empleando palabras improvisadas que le parezcan apropiadas.

"Para empezar, aténgase a esta línea de expresión exterior, y presente los episodios sucesivos por medio de acciones físicas simples. No trate de profundizar su rol, evite las complicaciones. Límitese a buscar la lógica y el sentido de continuidad en el estrecho margen físico, el único que le es accesible por el momento.

"Por que la ley del actor dice: sea cual fuere el papel que represente, debe actuar en su propio nombre, por su cuenta y riesgo. Sin eso el personaje no será vivo, ya que sólo el artista-hombre puede insuflarle vida. Es, pues, a usted mismo a quien va a interpretar dentro de las circunstancias propuestas por el actor. En primer lugar se le permitirá sentirse a sí mismo en el papel; después de eso ya no tendrá dificultad en crear el rol en usted. Usted no es una persona cualquiera, en algún lugar, en cualquier momento; usted es usted, aquí, ahora.

"El alumno ensaya diversas entradas correspondientes a ese estado de ánimo.

"Sea cual fuese su actitud, el actor actúa para sí mismo, en lugar de hacer lo que le sugiere el director, el crítico, el ejemplo de otro actor, aún el autor. En esta primera etapa ni siquiera ha leído la obra, no conoce más que su desarrollo general. Se trata de su verdad personal, es ella la que determina la veracidad de sus gestos.

"En resumen, Stanislavski exige que el actor emplee la iniciativa, la imaginación y todas las técnicas de la improvisación.

"Para que las acciones físicas se vuelvan lo más expresivas posible, el maestro quita la palabra al alumno y le invita a substituir las réplicas hasta entonces improvisadas por el ta-ta-ta (Un juego de exigencia expresiva en que las acciones son expresadas por sonidos desprovistos de contenido conceptual)

"Hasta tanto las palabras no hayan penetrado en el alma del actor, mientras el actor-hombre no las haya hecho suyas, saldrán de su boca de una manera mecánica, extrañas a él. Esa es la razón por la cual no permitimos que nuestros alumnos pronuncien el texto de sus roles mientras no hayan fijado claramente el sub-texto, pero les proponemos expresarse por medio de ta-ta-ta, es decir sirviéndose sólo de las entonaciones naturales.

"He empezado por las acciones físicas más simples, ni originales ni interesantes. Pero, repetidas en una sucesión rigurosamente lógica, promueven las necesidades interiores. El actor empieza a creer en lo que hace; para él es la única manera de lograr que los otros, también lo crean. La interacción de lo físico y de lo psíquico es un efecto milagroso de la naturaleza; se produce espontáneamente, fuera de nuestra voluntad, pero es posible poner el mecanismo en marcha. Ensayando continuamente las líneas físicas y psíquicas se llega a hacerlas coincidir en una unidad psico-física. El actor puede decir ahora: soy yo.

"Ha llegado el momento en que el actor debe tomar el texto. Lo estudia desde el punto de vista de sus acciones físicas y hace una lista de éstas.

"La novedad de mi procedimiento, decía Stanislavski, consiste en que ayuda al artista, al hombre que crea por medio del exterior, de sus acciones físicas, a obtener su interior, de su alma su propio material vivo, análogo al del papel.

"El artista ya no es el otro, es él mismo, actúa en primera y no en tercera persona. Sólo el marco de la acción ha sido tomado del autor, pero dentro de ese marco el actor obra en creador.

"Es importante que ese resultado se obtenga no en frío, por el razonamiento, el análisis, el estudio, sino espontáneamente, con naturalidad, ya que, subraya Stanislavski, en el lenguaje del actor "conocer" es igual a "sentir".

"La otra ventaja importante –insiste Stanislavski– reside en el hecho que las tareas físicas son accesibles.

"No se puede interpretar la psicología directamente. La vida del espíritu no da más que datos fugaces, caprichosos que uno no puede fijar como los rieles de un ferrocarril.

"La vida del cuerpo, por lo contrario, se exterioriza por medio de un aparato físico relativamente primitivo, manejable; es sólido y puede hacer el papel de riel que guía al actor a través de las sinceridades psíquicas de la obra.

"Una acción física presupone un deseo, una aspiración, un impulso, justificados por el sentimiento.

"¿No han notado ustedes, acaso, que nos es más difícil definir lo que habríamos sentido en ciertas circunstancias que lo que habríamos hecho en las mismas?. El actor abordará más fácilmente a su personaje yendo primero del exterior al interior. Las acciones físicas le permiten también establecer con más facilidad el contacto con sus compañeros de escena.

"Anteriormente preparábamos todo: el ambiente, el decorado, la puesta en escena, y decíamos al actor: Tiene que actuar así. Seguimos haciendo todo eso para el actor, pero luego de haber establecido aquello a que él mismo aspira.

"Hay personas que no comprenden la importancia del cuerpo. Ríen cuando se les explica que una serie de acciones físicas simples y reales pueden dar impulso a la vida espiritual. No se trata ni de realismo ni de naturalismo, sino de la verdad humana orgánica, la única capaz de operar desde la escena sobre la sala.

"Las acciones físicas, tan simples en apariencia, liberan la naturaleza, que es el más genial de los artistas. La naturaleza del actor es nuestro mayor tesoro; todos los procedimientos que propongo no tienden más que a excitarla, a obligarla a hacer surgir su poder creador. Partiendo de la vida del cuerpo, podemos alcanzar la cima de nuestras posibilidades artísticas".

EL METODO DE LA ACCIONES FISICAS. Una entrevista a Sonia MOORE. (autora del libro "El método de Stanislavski").

"¿Supone el Método de Acciones Físicas que no existe una brecha entre los procesos psicológicos y los fisiológicos?"

"- Sí, Stanislavski descubrió que el comportamiento humano es un proceso psíquico, y la ciencia ha confirmado, desde entonces, que líneas de nervios conectan sin interrupción, por medio de miles de hilos, lo físico y lo psíquico en el ser humano. Toda experiencia interior se expresa a través de una acción física.

"¿Cuál es la relación entre el Método de las Acciones Físicas y la obra de fisiólogos y psicólogos rusos, especialmente Pavlov y Sechénov?"

"- La enseñanza de Pavlov referente a los reflejos condicionado cobró importancia en el mismo período que lo hicieron las enseñanzas de Stanislavski. Este buscaba los medios conscientes de controlar los mecanismos internos responsables de nuestras reacciones emocionales. Pavlov y Sechénov confirmaron la exactitud de la tesis de Stanislavski de que toda la compleja vida interior de humores, deseos, reacciones y sentimientos se expresa a través de una simple acción física. La ciencia confirmó también otra de sus tesis: las emociones no pueden ser promovidas directamente.

"Ya que en el ser humano lo fisiológico y lo psicológico están unidos indivisiblemente, la ejecución veraz de la acción física implica emociones auténticas en el actor. La acción física es la carnada para una emoción. Es importante comprender que la palabra nacida del actor en el proceso de la acción forma parte de la acción. Todas las búsquedas de Stanislavski se dirigieron hacia el descubrimiento del control de los momentos de inspiración, desarrollando condiciones favorables para tal control.

"Al desarrollar la teoría de las acciones físicas, ¿qué ocurre con las demás técnicas de Stanislavski?"

"- Todos los otros elementos de la técnica de Stanislavski siguen en uso, pero, a pesar de que cuando experimentaba con ellas, cada una era importante por sí misma, como una llave para liberar las emociones del actor, ahora, estos elementos están agrupados alrededor de las acciones físicas para ayudar a su ejecución veraz.

¿Cómo debe emplearse el método de las acciones físicas durante la preparación y durante los ensayos?

"- Los estudiantes deben aprender la percepción del proceso psicofísico de una acción. Cualquier ejercicio tiene valor si los estudiantes comprenden su propósito: percibir, volverse conscientes de las leyes de la naturaleza a través de las cuales funcionamos. Deben aprender a realizar la acción psicofísica. Al ensayar el actor saber que la acción es su medio de elaborar un personaje, tiene que ser capaz de elegir las acciones físicas que expresan al personaje e implican su vida interior. La selección de acciones es el proceso artístico; sólo una acción que expresa al personaje es artística. Cuando un actor llega a dominar la selección de acciones y es capaz de hacer que ese proceso creativo sea comprensible para el público, entonces se convierte en un actor, dijo Stanislavski.

¿Cuál fue el objetivo de la obra de Stanislavski?

"- Encontrar el control del fenómeno de la inspiración cuando un actor está en el estado natural, espontáneo, como en el que estamos nosotros en la vida. STANISLAVSKI creía que en ese estado el actor tenía sus mayores posibilidades de influir sobre el espectador y provocar sus emociones".

Por la clarificación que lo transcribo hasta el momento, consigue, respecto de "El desconocido Stanislavski", reafirmando, creemos conviene reproducir fragmentos del libro de C.S. STANISLAVSKI, "*Manual del Actor*", publicado por Editorial Diana, Mexico, 1967:

"El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de la vida de un espíritu humano y su expresión en forma artística. Por eso empezamos por pensar en el lado interior de su papel y en cómo crear su vida espiritual, por medio de los procesos vivientes de vivir una parte... Es únicamente cuando un actor siente que su vida interna y externa en el escenario está fluyendo en forma natural y normal... Cuando las fuentes más profundas de su subconsciente se abren suavemente y de ellas surgen los sentimientos... El proceso creativo de vivir y experimentar un papel es orgánico y está fundamentado en las leyes físicas y espirituales que gobiernan la naturaleza del hombre. Del libro "Un actor se prepara", que fue editado por primera vez en Rusia el año 1938, dos años después que en Estados Unidos.

El siguiente párrafo pertenece a Stanislavski, producido el año 1932, Pág. 199, del tomo IV^o de las Obras Completas:

"Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez inesperado e insólito, que somete a vuestra atención. Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano ⁽²⁴⁾ .

Nuestra próxima CH. D. N^o 4 - MAF II, contendrá la transcripción de fragmentos del trabajo de Leslie René COGER, acerca de Stanislavski.

⁽²⁴⁾ Nota de los editores de las O. C.

Este procedimiento o método de trabajo sobre el papel caracteriza la práctica pedagógica y de director de Stanislavski durante los últimos años de su vida. Finalmente adquirió notoriedad como el "Método de las Acciones Físicas".

Tema: *Y ahora es Leslie René COGER que en su artículo "Stanislavski cambia de opinión", dice: "La última técnica de ensayos de Stanislavski empleaba las acciones físicas como la llave que acercaba al papel".*

En esta CH. D. N° 4 - MAF II, tendremos en primer término la selección de fragmentos del artículo de Leslie René COGER, *"Stanislavski cambia de opinión"*, contenido en el Número 3/4 de "Máscaras".

"La obra de Stanislavski se mantiene unida por su meta: Lograr la excelencia y la verdad en la producción teatral.

"La última técnica de ensayos de Stanislavski empleaba las acciones físicas como la llave que acercaba al papel. Asumió la supervisión de una producción de Tartufo en 1936 (producida finalmente después de su muerte en 1938), para demostrar su Método de las Acciones Físicas. Eligió a M. N. KEDROV para dirigir y hacer el papel principal de la obra. Su relato acerca de esa producción fue publicado el 15 de diciembre de 1939, y allí dice:

"Stanislavski en la denominación del Método de Acciones Físicas, acentuaba adrede "físicas" porque pensaba que el ser físico está inextricablemente ligado al ser interior... Stanislavski eligió a los actores personalmente y me encargó tanto la dirección como el rol principal. El problema que se presentó fue el de desarrollar y dominar el Método de Acciones Físicas. Hasta ese momento nadie había hecho una producción entera con ese Método. Stanislavski, consideraba que el director debe crecer junto con los actores. Explicó que era necesario que los actores tuviesen ensayos independientes además de los dirigidos, para poner en práctica lo que se habían propuesto hacer sin interferencias del director. Dijo que si aprendíamos a emplear el Método de las Acciones Físicas, la mitad del trabajo sobre nuestros roles ya estaría hecho.

"G. W. KRISTI es el editor ruso de las obras Completas de C. S. Stanislavski. Cuenta que Stanislavski repetía a menudo: "Si el actor trabaja a conciencia en su casa sobre las acciones físicas de su papel, el director no tiene más que corregir esas acciones mientras se concentra en las cuestiones generales de la producción. Si se pudiera lograr eso los ensayos terminarían en dos semanas.

"El Método de Acciones Físicas no sólo eliminaba las prolongadas discusiones del texto, sino también postergaba la escenografía:

"Stanislavski -dice Kristi- llegó a la conclusión de que en los primeros ensayos la indicación del decorado no era imprescindible para determinar las acciones físicas de los actores. Asignaba la acción no al espacio imaginado para la producción escénica, sino a las condiciones concretas del lugar donde se realizaba el ensayo, considerando que la meta inicial debía ser la interacción de los personajes.

"Aparentemente Stanislavski continuó empleando utilería imaginaria "no sólo en el adiestramiento, sino en los ensayos, para que los actores descubrieran sus personajes a través de la pequeña verdad de la más simple acción física". Se concentraba en el proceso de un acto. El actor "experimenta la tarea" mientras su cuerpo ejecuta las acciones; ésto, dice, "ofrece una buena base para el sentimiento correcto". El hecho de sugerir esto al actor significaba que los decorados y utilería deberían ser inventados durante los ensayos para llenar las necesidades de los actores.

"Stanislavski modificó también el uso del texto, apelando a fantasías visuales y a un acción superficial para crear un subtexto viviente. Ya no anotaba escenas con títulos literarios (por ejemplo El corazón destrozado); definía más bien el contenido de una escena contestando a la pregunta, ¿qué pasó?. De esta manera se acentuaba la acción y no el sujeto. Stanislavski sentía aún el peligro de usar la palabra antes de que su total motivación fuera clara.

"Sigue Kristi: Si anteriormente el análisis de una obra (el trabajo de mesa) precedía a los ensayos, ahora el análisis era utilizado no por sí mismo, sino cuando una necesidad se hacía evidente (cuando el trabajo práctico en escena con libreto requiriera la unión de la acción con la experiencia personal del actor. Stanislavski previene contra el peligro de hacer del análisis un fin en sí.

"El uso del Método de acciones físicas parece ser algo así como una inversión de aquel Sistema en el que el papel se creaba a través del análisis y del ejercicio y luego se aplicaba a las circunstancias de la obra.

"Lo que ocurrió que Stanislavski utilizaba las acciones físicas para crear la necesidad de esa vida interior que permite al actor realizar la acción externa; se produce así un circuito de creación.

"Dejó de enseñar la comunicación (comuni3n) por medio de rayos emocionales porque esto causaba tensiones; consideraba que el responder a una acci3n f3sica era una manera m3s efectiva de comunicaci3n.

"De la misma manera prescindi3 del recuerdo emocional (memoria emocional) porque la acci3n f3sica evocaba el contenido emotivo necesario.

"En su labor posterior Stanislavski utilizaba las circunstancias dadas y los objetivos como parte del proceso que muestra "c3mo la acci3n es llevada a cabo".

"Observa Kristi: "Stanislavski consideraba que la improvisaci3n era necesaria, pero recomendaba que los ensayos no llevaran las acciones a cabo sino que las prepararan a fin de descubrir el impulso a la acci3n.

"La b3squeda de indicaciones internas que permitir3an que el actor tuviera la "ilusi3n de la primera vez" llevaron a Stanislavski a considerar que "en la relaci3n que existe entre lo interior y lo exterior, la repetici3n de acciones f3sicas en el momento creativo hace acudir, como reflejos, los sentimientos relacionados con ellas. Las acciones f3sicas son una cadena de est3mulos que evocan los sentimientos que deben ser actuados.

"De esta manera Stanislavski iba hacia las teor3as de Pavlov. Esta labor concordaba tambi3n con su meta constante de mostrar al personaje en proceso de formaci3n. Manten3a que la representaci3n est3tica del car3cter era uno de los grandes errores del teatro contempor3neo; por lo tanto evitaba totalmente la palabra "caracterizaci3n".

"El proceso elaborativo del M3todo de Acciones F3sicas puede verse bien en las 3ltimas secciones de Trabajo del actor sobre el papel. Ah3 Stanislavski sugiere que los ensayos comiencen sin libretos. El director da al actor las acciones f3sicas de la obra y

lo pone ante la tarea de descubrir justificativos plausibles para cada acción. Esto despierta sentimientos, impulsos y reacciones análogos a los que exige el papel. A medida que se van agregando las acciones el actor encuentra una serie de objetivos basados en sus propios sentimientos. Cuando recibe el libreto, encuentra dónde sus objetivos coinciden con aquellos que exige el papel, se fusiona con éste y descubre una verdadera necesidad creativa de emplear las palabras del autor para crear el subtexto, desarrollar el personaje y encontrar la línea de acción total".

Del artículo "El trabajo con material vivo", una entrevista de Richard SCHECHNER con Lee STRASBERG, porque aparte tratamos lo referido al Actor's Studio y su director, ahora solo entresacamos un párrafo que nos vale para contrastarlo luego, con un párrafo de Stanislavski, porque es nítidamente contrario, a lo que sobre ese punto dice éste.

STRASBERG: "Trabajamos con las emociones de manera que el actor pueda crearlas deliberadamente —por medio de la memoria afectiva—, al mismo tiempo hacer uso deliberado de ellas, y en el mismo momento atender deliberadamente a los otros problemas que existen en la escena. Si el actor lo hace espontáneamente, quizás nunca logre el control sobre sí mismo. Existe el problema muy real del actor que está tan estimulado por algo muy poderoso que viene de una fuente personal, que puede estar fuera de control". [Tan fuera de control que aparece el psicoanálisis y hasta la psiquiatría, como ya se ha consignado en el artículo de Paul GRAY].

Antes de insertar el párrafo mencionado de Stanislavski, apuntemos, con notas del Tomo IIº O. C. algunas circunstancias que precedieron al mismo. En la introducción se sostiene:

"Stanislavski divide su sistema en dos partes principales: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre el papel. Para la primera parte trabajó durante casi treinta años, sobre todo experimentalmente, conformándola a través de decenas de variantes escritas en ese lapso.

"A su regreso a Moscú, en 1930, después de un descanso por enfermedad, Stanislavski traía casi concluída la variante del nuevo libro, que se edita por primera vez en Estados Unidos con el título de "Un actor se prepara". Stanislavski aprobó esta versión establecida por Elizabeth Reynolds HAPGOOD. La primera versión rusa apareció recién dos años después, en 1938, cuando el maestro estaba ya "en otra cosa", y es el año que muere Stanislavski, sin que viese publicado su libro.

En "El trabajo del actor sobre sí mismo", conocido por "Un actor se prepara", Stanislavski sostiene, respecto de la psicotecnia, en aquellos años de preparación del libro, anteriores a 1932, lo que en cierta forma hoy sigue sosteniendo Lee STRASBERG en el Actor's Studio, como se comprueba en el capítulo que de él se trata.

O sea que, según lo que transcribimos del dicho Tomo II, pag. 61, 62, Stanislavski, en su primer período, expresaba:

"Por eso pensamos ante todo en los aspectos internos del papel, o sea en su vida psíquica, que se crea con la ayuda del proceso interior de la vivencia. La vivencia ayuda a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística.

Del mismo Tomo IIº, en el que no se puede negar está latente, pugnando por cristalizar el Método de las Acciones Físicas, todavía reproducimos unas palabras de Stanislavski que aún mantenía el "sistema".

Pág. 221: "Para mí, como espectador, es mucho más interesante saber cómo actuábais internamente, qué sentíais, porque nuestras emociones, tomadas de la realidad y trasladadas al papel, crean la vida de éste en la escena".

Pág. 281: "Si os habéis imaginado adaptaciones conscientes, dadles vida mediante la psicotécnica, que os ayudará a verter en ellas una parte del subconsciente".

310. "¡Qué felicidad es disponer de nuestra psicotécnica, que nos permite crear a nuestro arbitrio la actitud interior que antes sólo conseguíamos por casualidad, como un "presente de Apolo"!".

Precedemos el prometido párrafo de Stanislavski de una acotación importante que G. KRISTI y V. PROKOFIEV, editores de las O. C., consignan en la introducción al tomo IV, con referencia al porqué el maestro pasó del primer período de su "Sistema" al segundo y último de su "Método de las Acciones Físicas:

Pág. 27: "Pero la tentativa de resolver los problemas de un modo teatral sobre la base de la psicología no arrojó los resultados que Stanislavski deseaba. La experiencia, ciertamente reiterada iba a conducir al maestro a la conclusión de que la

esfera de las emociones se presta muy mal al control y la acción de la conciencia. No es posible fijar un sentimiento y evocarlos luego con el mero esfuerzo de la voluntad.

Por lo que , (tomo IIº, pág. 35), los mismos autores dicen: "en la práctica de su trabajo durante sus últimos años como pedagogo y director Stanislavski renunció al procedimiento de recurrir al recuerdo de sentimientos anteriores vividos para reanimar el presente. No se dirigió directamente a las vivencias, sino que procuró "influir de modo indirecto sobre ellas mediante la lógica y la coherencia de las acciones realizadas". Método de las Acciones Físicas".

Ahora sí, reproducimos el párrafo mencionado de Stanislavski, tomado de la página 347, Tomo IVº, O. Completas:

1936 - 1937 Stanislavski: "Contando con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición, de la costumbre, etc., provocamos una serie de acciones físicas que se entrelazan unas con otras. Conociendo esta línea llegamos a conocer también el sentido interior de las acciones físicas. Este conocimiento no es de origen intelectual sino emocional, lo que es muy importante, puesto que, sobre la base de nuestras propias percepciones, llegamos a conocer alguna parte de la psicología del personaje. Pero no se puede interpretar solamente la psicología del personaje, o la mera lógica y consecuencia del sentimiento. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas, observando en ellas la más estricta y lógica consecuencia. En vista de que esta línea está inseparablemente relacionada con la línea interior del sentimiento, logramos, a través de las acciones físicas, provocar la emoción. La línea de la acción física se introduce lógica y consecuentemente en la partitura del personaje. Este es el camino que va desde lo exterior al interior. Afirmad esta relación, repetid muchas veces la línea de la vida física del cuerpo humano. No sólo consolidaréis con ello las mismas acciones físicas, sino también los impulsos interiores hacia aquéllas; algunos de ellos pueden, con el tiempo, hacerse conscientes. Entonces podréis utilizarlo a vuestro antojo, evocando libremente las acciones que se conectan en forma natural con ellos".

En "Teatro en Confidencia", Arthur JOSEPH, cuenta que "el concepto de taller de teatro había despertado mi curiosidad, y cuando Strasberg fue llamado un momento al teléfono, eché una ojeada al folleto de información que me había dado, y me enteré de que el Actor's Studio no es ni escuela de arte dramático, ni una escuela de

perfeccionamiento, sino un taller de experimentación para actores profesionales". Pag. 148. El libro fue editado en 1970. Entonces la pregunta es:

¿Por qué por lo menos hasta ese año el Actor's Studio, nunca experimentó, y ni siquiera mencionó, según éste y los otros textos que reproducimos, tratan de la labor de Strasberg, la existencia del METODO de la ACCIONES FISICAS?

Mucho mayor la extrañeza si se tiene en cuenta que en la pág. 153 del mismo libro Strasberg declara: "Hoy en el Actor's Studio se sabe lo suficiente sobre el arte de actuar, de dirección (...) Pero quien, con la ayuda de Actor's Studio, ha experimentado intensivamente, puede hacer suyo aquello que más tarde le permitirá responder a cualquier exigencia. En cualquier parte del mundo".

(Los subrayados y corchetes son nuestros. NH)

La interesante Ch. Debate de hoy, establece clarificaciones que ayudan a informarse, en primer lugar, de la fundamental importancia del trabajo, valiente y digno de renovación, que pudo y supo llevar a cabo STANISLAVSKI.

En la próxima CH. D. N° 5 - MAF II, presentamos en primer término fragmentos escogidos de una entrevista a Elia KAZAN.

Tema: *Nos llega ahora la opinión de Elia Kazan, en el asunto del último período de Stanislavski: "En su propia carrera cambió mucho en su actitud hacia el Sistema, del primer período. Incluso se burló de él al final de su vida".*

Esta CH. D. N° 5 - MAF II, la iniciamos con la entrevista a Elia KAZAN, por parte de R. SCHECHNER y Theodore HOFFMAN, que está incluida en el número 3/4 de "Máscaras", publicación de la Asociación Argentina de Actores.

OPINA ELIA KAZAN

¿Cuál ha sido la influencia de Stanislavski en el teatro norteamericano?

KAZAN: Enorme. Afectó, de una u otra manera, a todos los que surgieron del Group. Esto incluye a muchos directores, y a los que ellos enseñaron...

"En su propia carrera Stanislavski cambió mucho en su actitud hacia el sistema. Incluso se burló un poco de él al final de su vida. Comenzó a desagradarle la palabra Sistema. Cambió decididamente en cuanto a técnica se refiere. Dejó de basar su labor en la asociación emocional y se apoyó mucho más en cosas simples y exteriores comenzó a enseñar que si uno comprendía enteramente un acto físico, como el de ponerse un sobretodo, aprendería también los por qué y para qué.

"Ahora la gente de Nueva York que trabaja en el Método – (del Actor's Studio), ese método es una gran industria aquí – propugnan cosas diferentes, variando desde los maestros que subrayan los objetivos psicológicos hasta otros que trabajan por hacer más significativos y claros los actos físicos, y, finalmente, otros que aún trabajan sobre todo con asociaciones emocionales.

"Dentro de los rasgos comunes básicos hay toda clase de énfasis que dependen del individuo. He visto a un conocido director del Método decirle a sus actores: Su tarea es justificar las lecturas que yo les doy. Otros así llamados directores del Método – todo este bochinche del Método es así llamado – dicen: "Usted tiene que estar exactamente en esta actitud" y los actores preguntan: "¿Por qué? y ellos responden:

"Porque sí, simplemente porque sí! Usted deduzca la razón. Justifíquela por sí mismo".

"Uno sabe que quiere algo de la gente con quién está actuando la escena. Uno sabe que lo que se quiere sólo se puede alcanzar bajo ciertas condiciones. Entonces, el director tiene que establecer las condiciones bajo las cuales el querer puede ser alcanzado. Bueno, si uno utiliza estos elementos, alguien pregunta: "¿Está usted trabajando en el Método?" ¿Por qué pregunta? Cualquier buen director los usa, hay que usarlos con un buen actor como JASON ROBARDS, que dice: "¿Método? ¡Mierda! ¡Dígame nomás qué botón quiere que apriete! ¿El botón ira? ¿El botón tristeza?".

- ¿Qué hay de la improvisación, la memoria sensorial, el recuerdo emocional?

KAZAN: Creo que la improvisación es una técnica por la cuál, liberándose momentáneamente de las estrofas, uno puede encontrar un comportamiento que es mas veraz y original, más significativo y expresivo que lo que está ocurriendo. La improvisación gira alrededor de la palabra querer. Una vez que eso se ha establecido, se puede seguir adelante. Sobre la base de ese ímpetu psicológico, uno puede improvisar en todo lo demás: comportamiento, accesorios, circunstancias, elementos del carácter.

"La memoria sensorial es una técnica de entrenamiento para hacer más vívidas y vivas las cualidades de los objetos y del momento físico total.

"- El recuerdo emocional, en la forma que la mayoría de los actores lo emplean, es algo simple, un truco psicológico. Se piensa en algo y esto lleva a un recuerdo emocional. Pero el problema es hacer específica a la emoción y hacer que vaya más allá del escenario. Recordar un hecho personal de nuestra vida, y entrar así, y actuar en una escena que no tiene nada que ver con el recuerdo, no es bueno. Es falso. El peor uso equivocado del recuerdo emocional se observa en los actores que están en realidad, actuando con algo de ellos, no con otra persona en la escena. Se observa esa mirada vidriosa y desconectada en los ojos, y se sabe que están en otra parte.

¿Díganos acerca de cómo trabaja?

KAZAN: Doy una tremenda importancia a lo que la persona quiere y porqué lo quiere. ¿Qué es lo que lo hace significativo para ella? No comienzo con el cómo lo encara, hasta que logro que lo quiera. Y entonces aclaro las circunstancia bajo las que se comporta; lo que sucede previamente, y demás. Entonces trato de encontrar el

comportamiento físico sin preocupación, si es posible, de mi parte, sino de lo que el actor hace para alcanzar su objetivo dentro de las circunstancias.

"Hago todo lo que creo que será eficaz, todo lo que será valioso. A menudo, hago improvisaciones sobre lo que sucedió antes de que empezara la obra. La improvisación es una parte del proceso del director, para encontrar cómo va a dar la obra. Es una forma de llevar al actor al comportamiento típico y verdadero de un rol, que sólo puede conseguir cuando está liberado de la necesidad de decir las frases en la secuencia que fueron escritas. Frecuentemente, esto trae un repentina iluminación del rol.

Stanislavski dijo al principio de su carrera: Diga "como si", pero ahora tratamos con el significado real de la acción específica, no con los paralelos. Creo que es lo que Stanislavski estaba tratando de hacer al final de su vida, cuando dijo: "Si uno investiga con la acción física el momento mismo —lo que en realidad está sucediendo allí— se consigue toda la emoción que se necesita".

"Y eso es lo que yo creo también".

Continuamos esta CH.D. con los párrafos de un trabajo de Paul MANN, "*Teoría y Práctica*", incluido en "Máscaras".

El autor estudió con Ouspenskaya, Bolelavski y con Michael Chejov. Actor, maestro y director de entrenamiento del Repertory Theatre del Lincoln Center.

"Cuando uno encuentra a actores que se entregan al comportamiento o al sentimiento esperando el momento privado aún antes de decir "hola", significa simplemente que han sido mal enseñados. Los sentimientos siempre son el resultado de acciones. Y la tarea de la actuación es analizar y expresar los objetivos con acción y realizar acciones dentro del ambiente del rol.

"El actor debe aprender que no existen palabras abstractas para él. Todo debe hacerse físico: la palabra justicia debe tener una imagen —una mujer con los ojos vendados y una balanza en la mano, o un niño negro a quien perros de policía impiden la entrada al colegio.

El concepto erróneo que tienen algunos actores de la verdad, los lleva constantemente a examinar la verdad del momento. Pero el actor debe comenzar

convencido de que el hacer de cuenta es verídico y que actúa por placer y no por sufrimiento.

"El maestro puede ayudar al actor joven, ayudándole a enraizarse en la realidad y alentar su talento. Es una ayuda si el actor se da cuenta, percibe, siente, que la clase depende enteramente de la cooperación y no de la competencia y que el objetivo del trabajo es asistir al actor a liberar su individualidad personal, a equiparlo con una técnica que lo ayude en el teatro actual a la vez que a darle una perspectiva de lo que debiera ser el teatro.

"En cuanto a mi trabajo de actor como padre en la obra, "Después de la caída", dirigida por Elia KAZAN, en primer lugar, como debo tratar con los personajes en términos del actor o actriz que hace ese papel, en primer lugar, acepto a ese actor en ese personaje. Penetro de lleno en la historia del padre; lo suyo se convierte en mío, sus deseos en míos. Los justifico de modo que tengo que realizar las acciones de esa persona para lograr sus –ahora mis– necesidades. Lo hago haciendo sus acciones. Me sumerjo poco a poco y me transformo en el padre de Quentin y de Dan, en el marido de Rosa.

"Invento historias determinadas sobre cada persona que se vuelven hechos para mí.

"No es una simple cuestión de imaginar teatralmente, sino de sentir esta fantasía físicamente como un hecho. Con hecho quiero decir mi hecho, cada hecho de la vida de mi personaje".

Y concluimos esta Charla con la contribución de unos párrafos de Robert LEWIS, publicados bajo el título de: "Estilo y verdad", en la colección de "Máscaras".

ESTILO Y VERDAD, Robert LEWIS.

LEWIS, junto con KAZAN y Cheryl CRAWFORD fundó el Actor's Studio en 1947. Anteriormente, y durante diez años comenzando en 1931, estuvo en el Group Theatre como actor, maestro y finalmente como director.

"LEWIS: Lo que entiendo por estilo es simplemente la representación totalmente veraz de cualquier obra de teatro, en cualquier época y lugar, que esté ubicada en el marco de comportamiento que el autor y director reclaman.

"Existe ahora en la mayoría de las escuelas y teatros – al menos en Norteamérica – una de dos posiciones: 1) la metódica, devoción al principio de que lo único importante para el actor es el sentimiento auténtico. Todas las técnicas se montan para ese fin: momentos privados, ejercicios de memoria emocional, etc. Este grupo, en su totalidad, se dedica a interminables verbalizaciones sobre problemas teóricos de estilo.

"Pero en la ejecución, jamás ha encontrado la manera de moverse, gesticular, hablar, de expresar en forma la verdad de la época o estilo de una obra. La zona de movimiento y sonido, la poesía de la obra brillan, por su ausencia.

"El otro grupo – los de los actores del Método – dedican sus ensayos y escuelas a la creencia de que la manera de expresión es todo. Se mueven bien, a menudo con movimientos bonitos y terminan, en el mejor de los casos en una aparatosidad vacía y sonidos que derivan de la laringe no del corazón. Siempre hablarán de ser fieles a Skakespeare y no a los pequeños sentimientos privados del actor. Pero, ¿hasta qué punto admirar las palabras del poeta e ignorar sus sentimientos es ser fiel?

"Mi actitud hacia el estilo es simplemente ésta: se debe encontrar la verdad teatral en el estilo que se está representando y se debe intentar obtener el contenido verdadero a fin de crear los sentimientos y pensamientos de ese personaje en esa obra, por ese autor en esa época y en ese lugar. Y, mediante el movimiento y el sonido, se tiene que poder crear la expresión auténtica de su comportamiento. El rechazo o la incapacidad de los actores de cierta escuela prevaleciente, – (el Actor's Studio, indudablemente) – de no extenderse más allá de cualquier experiencia que no esté cómodamente próxima a sus miserables psiquis, ha destruído todo menos el buen nombre de un gran artista teatral, Stanislavski. Han convertido ciertos aspectos de su técnica en fetiches, mientras ignoran áreas enteras que él recalcaaba últimamente – (y en especial el método de las Acciones físicas) – .

"Han creado un nuevo estilo de actuación efectista de lo que debía haber sido una compilación de los elementos que sirven para componer una buena actuación en cualquier estilo de obra. Son reconocibles por ciertos gestos, ciertos tonos (o no tonos). Este comportamiento característico se ha convertido en un estilo que limita al artista en lugar de liberarlo, como ha de hacer una técnica. Ruego a estos efectistas del Método que, de una vez por todas, dejen a Stanislavski en paz.

"Los dictadores y maestros de nuestro teatro, señalan una de las dos posiciones: psicología o expresión. Los amigos de la psicología, creen acertadamente, en la importancia de la experiencia interior genuina, pero permiten faltas flagrantes en cuanto a la forma en que esta experiencia está expresada, haciendo una burla de la poesía del autor y por tanto de la verdad. Los amigos de la expresión enfatizan, a menudo con éxito, el movimiento, la pantomima, el gesto, la voz, dicción, pero descuidan si se vive la experiencia interior de la escena.

"Creo que es posible demostrar que se puede relacionar toda nuestra labor de expresión corporal, de movimiento, gestos y de voz, con la expresión interior. En otras palabras no me voy a quedar con esto o lo otro, sino con eso y aquello.

"En nuestro entrenamiento debemos preparar la totalidad del instrumento. Cuando realizamos un ejercicio externo, debemos poder justificarlo inmediatamente con apoyo interior, y mientras hacemos un ejercicio psicológico, debemos poder estar inmediatamente conscientes de la forma física en que está presentado.

"Debemos luchar constantemente con la forma de utilizar todo nuestro ser –lo exterior y lo interior – para la creación de un personaje.

SHECHNER: ¿Está usted al tanto del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski?

LEWIS: Me parece que algunos de los experimentos realizados por Stanislavski derivaban de Pavlov, de los reflejos condicionados. Empezó a darse cuenta de que puede ser perfectamente cierto que si uno es tímido, golpea a la puerta de una manera suave y que esa manera suave de golpear a la puerta produce en uno un sentimiento de timidez. Luego, Stanislavski describió la vida física completa de la escena. Cómo la forma en que uno se comporta suscita y nutre el impulso interior. Con respecto a esto quisiera decir algo sobre Michael CHEJOV.

Fui a su escuela en Darlington Hall en 1939. Traté de descubrir toda la cuestión del Gesto Psicológico, para poder interpretarlo con siquiera parte del éxito que él lograba. El Gesto Psicológico es, por supuesto, la manifestación física de un objetivo interior, que a su vez lo mantiene o exalta. Puede ser una mirada, o puede ser un gesto brillante. Vi como Chejov daba dos conferencias y como enseñaba. Estaba tratando de mostrar lo que era el Gesto Psicológico –si uno trata de hacer en los movimientos una cierta delineación muy clara de lo que quiere expresar.

SCHECHNER: ¿Qué opina usted de la utilización de la técnica del momento privado que hace Strasberg?

LEWIS: He contestado a buena parte de eso en un artículo sobre memoria afectiva. Uno de los peligros del uso erróneo de la memoria afectiva es la ceguera –ni hablar de la sordera y la parálisis general– que ocurre cuando un actor trata de aferrarse a la emoción que recibe de su ejercicio de la memoria emocional, que lo imposibilita para absorber y crear la vida del autor que transcurre en escena. Eso es patología, no arte".

(Robert Lewis es autor del libro "Método o Locura").

Nuestra próxima CH. D. N° 6 - MAF II, presenta del libro de I. Rapoport fragmentos seleccionados.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 6 - MAF II

Tema: Del trabajo de I. Rapoport, discípulo de Stanislavski, se recogen varias enseñanzas relacionadas con la importancia que para el trabajo interior tiene "La atención y los músculos", "La libertad muscular" y "La Justificación", elementos que hacen al MAF.

Esta CH. D. N° 6 -MAF II, contiene la reproducción de los párrafos seleccionados del trabajo de I. RAPOPORT, en el libro "*El trabajo del Actor*", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

"Tratemos de comprender ahora cómo podemos deshacernos de todo lo que interfiere con el trabajo apropiado del actor en el escenario. Todo lo que conduce a una mala interpretación de un papel.

Atención orgánica. Si examinamos el comportamiento de una persona en la vida real, o en todo caso nuestro propio comportamiento, veremos que, en cualquier momento dado, con seguridad, nuestra atención está enfocada en algo.

"Por lo tanto, la atención de toda persona siempre está enfocada, hasta cierto grado, en algún objeto y esta ley vital también es obligatoria en el escenario.

"Nuestra atención es comunicada por 1) La vista (vemos algo); 2) el oído (oímos algo); 3) el tacto (en particular de las manos o los dedos; sostenemos o tocamos algo); 4) el olfato (olemos algo); 5) el gusto (comemos algo).

"Llamaremos a ese objeto, persona o pensamiento hacia el cual se dirige nuestra atención, objeto de atención. En el escenario, como en la vida, nuestra atención siempre debe estar enfocada en forma orgánica sobre un objeto u otro.

"En el escenario debemos dirigir voluntariamente nuestros órganos de atención hacia aquellos objetos que nosotros mismos hemos seleccionado, mientras interpretamos nuestro papel.

"El primer prerrequisito de la presencia escénica, es la habilidad para controlar nuestra propia atención, para emplear nuestra fuerza de voluntad enfocándola en el objeto que hemos elegido.

La atención y los músculos. "El actor puede liberarse de la tensión del cuerpo, la cara y la voz, sólo aprendiendo a dirigir su atención conscientemente a un objeto definido. La interpretación del actor sólo llevará convicción, si experimenta en realidad los mismos sentimientos y emociones que sufre el personaje de la obra, tal como fue trazada por el autor. Pero para eso antes de dominar su vida escénica, el actor empezará a aprender conscientemente a dirigir su atención, empezando con los ejercicios más sencillos.

"Uno de los estudiantes del grupo, sube al escenario, elige algún objeto, el objeto de atención y lo mira. El actor examina el objeto, interesándose en él, de modo que su atención se haga orgánica y, por lo tanto, atención real, de modo que vea todos los detalles del objeto (y pueda recordarlos después con facilidad), y no debe fingir nada más que estaba mirándolo.

Cuando su atención esté enfocada en realidad sobre el objeto, el alumno notará que la tensión física, la confusión que experimentó al subir el escenario, ha desaparecido o disminuído considerablemente.

"Repita dichos ejercicios por separado con cada una de sus facultades perceptivas. Vea objetos diferentes. Escuche. Toque un objeto, de modo que toda su atención esté concentrada en la yema de los dedos. Huela... centre toda su atención en la nariz. Y por último, pruebe... esfuércese por concentrarse en ésta o aquella clase de alimento o bebida.

Libertad muscular. "Por referencia a la vida, podemos descubrir con facilidad que normalmente usamos tanta energía como se requiere para una operación determinada y no más. En la vida esto sucede en forma instintiva. En la vida deberemos estar siempre libres muscularmente.

Esta ley vital es preceptiva para el actor en el escenario: es necesario emplear precisamente el monto de energía requerida por cada operación de la acción. ni más ni menos. Los movimientos del actor nunca deben efectuarse con energía muscular excesiva o insuficiente.

"Recordemos que la libertad de la tensión muscular es posible con la ayuda de la atención orgánica enfocada sobre algún objeto, pues bajo tales circunstancias, nos olvidamos de nuestros músculos. La torpeza física, el envaramiento y el esfuerzo, sólo desaparecen cuando nos obligamos a mirar el objeto elegido con interés auténtico.

Justificación. A una señal dada (una palmada), todos los miembros del grupo adoptarán algunas posturas, espontáneamente y sin premeditación, aunque sea la más inesperada y tonta. Después sin cambiar de actitud, obsérvese: descontracte sus músculos, ejerciendo nada más el esfuerzo requerido para retener la postura.

"Por último, intente "justificar" la actitud. Pues la base de todo lo que tiene lugar en escena es la justificación.

Que cada estudiante encuentre la justificación para la postura que ha adoptado y repítala, manteniendo en la mente la justificación.

"Luego el director le indica que efectúe tres o cuatro movimientos, que debe hacerlos en sucesión, sin considerarlos por anticipado, o relacionarlos unos con otros. Por ejemplo: 1) levantar la mano derecha; 2) llevarla a su frente; 3) meter su mano izquierda a su bolsillo. Trate de encontrar la justificación de cada movimiento separado y al mismo tiempo, relaciónelo en una justificación general.

"Podrían hallarse muchas justificaciones para el mismo conjunto de movimientos. Dijimos: "Piense en una justificación o encuentre una". Puede ser hallada por medio de la imaginación, o como la llamaremos en el futuro, por medio de nuestra fantasía creativa.

"El hombre está dotado de la facultad de la fantasía creativa: la habilidad para combinar, unir fenómenos diferentes de la vida, en un nuevo fenómeno especial.

"Esta facultad de la fantasía creativa es una cualidad necesaria para un artista...; usted, lo mismo que todo artista, debe desarrollarla en su interior, en toda forma posible.

Actitud escénica. "En el escenario, el actor está rodeado enteramente por ficciones; esto se aplica a la escenografía, vestuario, utilería y a los otros actores y aún a sí mismo, caracterizado. El actor debe poder considerar todo esto como si fuera verdad,

como si estuviera convencido de que todo lo que lo rodea en el escenario es una realidad viviente y, además, debe convencer también al público. Esta es la característica central de nuestro método de trabajo en el papel. Debemos considerar la ficción y la fantasía que nos rodea en el escenario como si fueran reales.

"Por medio de la creencia escénica, una actitud tan seria. hacia lo ficticio como hacia lo real, el actor puede llevar al público con él y viviendo y sintiendo su papel, hacer que los espectadores sean conmovidos por estas emociones junto con él mismo.

"Esta actitud se consigue por medio de la justificación. Sin ser justificadas, nuestras acciones y palabras en escena no sonarán sinceras, no tendrán sentido y, en consecuencia, no conmoverán ni convencerán a los espectadores.

Recuerdo de acciones físicas. "Trate de reproducir exactamente alguna acción física, por ejemplo, encender una lámpara quinqué, pero sin ella y sin fósforos; con objetos imaginarios.

"Recuerde cómo encender un fósforo, cómo quitar la chimenea de la lámpara, recuerde las dimensiones de los objetos, su forma, su peso, su textura. Mantenga todo esto en la mente y efectúe todos los movimientos tan fielmente como le sea posible.

Cosa... ensarte con un hilo imaginario una aguja imaginaria y cosa un botón imaginario. Escoja las acciones más sencillas y ordinarias: corte leña, ponga la cafetera sobre la estufa, pesque.

Aquí, usted repasa todos los ejercicios anteriores... su atención debe estar enfocada en forma orgánica sobre éste o aquel objeto, estar libre muscularmente. Debe justificar cómo sería, empleando su fantasía creativa.

Acción escénica. "La misma palabra actor significa, "el que actúa". La tarea de un actor en la creación de un personaje escénico, reproduciendo las acciones de un ser humano. Considere el comportamiento de un hombre en la vida y verá que está actuando todo el tiempo.

"¿Qué distingue la acción escénica de la acción en la vida real?. Primero, en la vida real, objetos reales actúan sobre los órganos de nuestro sentidos y provocan las reacciones, sentimientos, pensamientos y acciones correspondientes; en el escenario, dichos objetos no existen o sólo son ficticios. En consecuencia, para evocar una reacción correspondiente, los objetos escénicos deben ser traídos a la vida por medio

de nuestra imaginación. Por eso, el actor debe tener una imaginación que sea estimulada con facilidad, una rica fantasía creativa.

La tarea escénica. "Siga los eslabones de las relaciones del personal con el mundo externo.. Muestre las causas que impulsaron ésta o aquella acción y los objetivos hacia los cuales están dirigidas las acciones. Esta es la forma de crear un personaje.

"O sea el actor debe obligarse a tener los mismos objetivos que el personaje que está interpretando (acción interna). Debe cumplir la tarea, utilizando su capacidad de voluntad. Esto significa que la voluntad reside en la raíz de la acción escénica.

Tal como el niño que juega, primero que nada, precisa querer jugar. Si su deseo desaparece, deje de hacerlo.

"Los tres elementos de la tarea escénica. Son: 1) Acción... Qué estoy haciendo. 2) Volición... Porqué estoy haciendo. 3) Ajuste... Cómo estoy haciéndolo (forma, carácter de la acción). Los dos primeros elementos, acción y volición, son determinados conscientemente por el actor y como resultado de su actuación, surge por sí mismo el tercero.

Por ejemplo: 1) Usted golpea en la mesa con el puño, 2) para imponer silencio en la reunión. 3) Surge el ajuste correspondiente (la forma, el carácter del golpe). Pruebe las variantes con los cambios de volición, "porqué".

Sentimiento escénico. "Los sentimientos serán un resultado del conflicto de mi tarea con las circunstancias oponentes y nunca deben aparecer independientemente de las circunstancias en las cuales nos hemos colocado con el personaje en la obra.

Nunca busque una disposición de sentimiento nada más en lo abstracto, nunca efectúe tales ejercicios como "miedo en general", "tristeza en general", etc.

"En la vida, y por consecuencia en la escena, no hay "miedo en general", ni algún otro sentimiento "en general". Hay tantas instancias individuales de temor, como individuos.

Uno debe efectuar la tarea física que evocará el sentimiento específico.

"Sólo comprendiendo y posesionándonos de las leyes del comportamiento humano, podemos establecer los principios del comportamiento escénico. y después,

de acuerdo con ellos, reconstruimos la vida escénica del personaje que estamos interpretando, esto es, creamos un personaje.

"Podemos definir la interinfluencia escénica como la influencia de varios actores sobre otros, bajo las condiciones de una relación indisoluble entre ellos, cuando el menor cambio en el comportamiento de uno produce inevitablemente un cambio correspondiente en el comportamiento de otro y viceversa.

Trabajo en el papel. "Para que el espectador sea convencido por la actuación, el mismo actor debe ser absorbido por el papel, precisa ser conmovido por los sentimientos del personaje que está interpretando. Por ello, necesitamos determinar la mejor forma de trabajar el papel.

"Al considerar y estudiar el texto de la obra y el papel de usted, determine primero los puntos siguientes: de qué trata la obra, qué eventos ocurren en ella y cuáles son las acciones del personaje que va a interpretar. Y también distinguir los que tienen importancia secundaria.

Mientras más fiel y convincentemente sea repetida la acción del papel en el escenario mejor será la interpretación de ella.

"Sabemos que la acción interna (sentimientos, pensamientos) se produce en nuestra conciencia como resultado de la acción de la realidad externa.

"Para hallar las razones inmediatas de las acciones del personaje (su deseo) debemos buscar también sus causas más profundas. En otras palabras, debemos establecer las relaciones del personaje con el mundo externo.

"¿Cuál es la actitud del personaje en particular hacia cada uno de los personajes restantes, los eventos de la obra y el mundo externo? Esta es la parte más compleja de nuestro trabajo y ésta es la forma de establecer la personalidad del personaje.

"Así, el actor, al interpretar ésta o aquella parte, debe efectuar acciones físicas definidas. Para que las palabras y acciones del actor sean convincentes, deben poder delinear la caracterización interna de su personaje y perseguir los mismos fines deseados por el personaje dado.

Para asimilar este mundo interior, el actor debe definir su actitud hacia y su interacción con el mundo externo, tal como son dadas dentro de los límites de la obra.

División en secciones.

"Encuentre la tarea principal... La acción prevaleciente. Dividiendo el papel en secciones, estableciendo la tarea básica de cada una de ellos y descartando todo lo que es de importancia secundaria, llegamos a una serie definida de tareas, acciones y deseos. Allí empieza a aparecer la acción principal, central del personaje y el objetivo al que tiende durante toda la obra. Esta es la acción prevaleciente de su papel.

Texto y subtexto.

"Las palabras escritas del papel constituyen el texto. Pero el propósito con el cual son dichas las palabras, su significado interno, lo llamamos "subtexto". El sonido de la frase, la expresión, será real y plausible, si las palabras son dichas con la intención de influenciar a su compañero por medio de su significado (subtexto). Este es también uno de los medios de la interinfluencia escénica.

Diseño del papel (interno y externo)

"Al definir los elementos principales de la tarea escénica, señalamos que el tercer elemento, el ajuste (naturaleza y forma de acción), aparece como resultado de los dos primeros elementos, la acción (qué hago) y el propósito que hay tras ella (por qué lo hago). Al afectar la acción, es necesario concentrarse en el "por qué estoy haciéndolo"... la forma correspondiente, el carácter de la acción (ajuste) se seguirá después por sí mismo.

"Es tarea del director y del mismo actor, guiado por su sentido de la verdad, el captar la expresión más correcta, asegurarse de ella y recordarla. En realidad, no es tanto la expresión dada la que debe recordarse, como el sentimiento interno que evocó la acción.

Caracteres.

"Estudie el material del papel, analice lo que hace el personaje en la obra, los objetivos y deseos que impulsan sus acciones. La acción prevaleciente pasa como un hilo rojo a través de la secuencia de las tareas escénicas, determinada por usted en las diferentes secciones del papel, la acción principal y el fin principal al cual es dirigida. Esta acción prevaleciente determina los rasgos principales del personaje.

"Busque expresar sus actitud ante el mundo. Mire el mundo a través de los ojos de su personaje".

En la próxima CH. D. N° 7 - MAF II, iniciamos la transcripción de los fragmentos escogidos del trabajo de I. SUDAKOV, discípulo de STANISLAVSKI.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 7 - MAF II

Tema: Ahora es I. Sudakov que claramente establece que según su opinión "la esencia del trabajo del actor y el teatro mismo son las acciones físicas del actor".

En esta CH. D. N° 7 - MAF II, damos comienzo a la reproducción de los párrafos seleccionados del trabajo de I. SUDAKOV, titulado "*El proceso creativo*", tomado del "Manual de Actuación", de Toby COLE.

"A la luz de la experiencia acumulada, se hace claro que el proceso creativo tiene resortes principales, conscientes, definidos.

"¿Cuál es la esencia del trabajo del actor y del teatro mismo, en cuanto a que aquél constituye la parte esencial de éste? La base de todo es la acción. El actor, primero que nada debe actuar. Pero las acciones del actor son muy complejas.

"Tan pronto como el actor sube al escenario para interpretar un papel lleno de sentimientos íntimos, se apodera de ellos, tratando de expresarlos y así se condena él mismo a clisés, que distorsionan inevitablemente la naturaleza de su actuación. Los sentimientos nunca deben ser forzados. Uno debe preguntarse: "¿Qué haría uno, que acción simple efectuaría si se encontrara desesperado; si por ejemplo, fuera rechazado por la muchacha a quien ama, o si tuviera que desocupar un departamento por no haber pagado la renta?". En dicho caso, empezaría a hacer algo o, cuando menos, a pensar en algún plan de acción. Esta observación es de la mayor importancia, porque las acciones y los pensamientos están sujetos a nuestra voluntad. "Pero, ¿qué podría pensar yo? Hágase esta pregunta y verá cuán inadecuada es en el momento en que se le está ordenando a uno que desaloje el departamento. Trate de actuar, de enfrentarse a los obstáculos y superarlos, y llegará a sentir lo que sentiría en el caso propuesto.

"Si analiza la vida humana, verá que pueden resolverse en una serie de acciones que son simples, y pueden ejecutarse fácilmente. Una acción elemental es notable por el mismo hecho de que es conveniente y no despierta dudas, respecto a la manera de su ejecución. Es acción refleja..., uno la ejecuta nada más bajo el impulso de momento. Esto es lo que sucede en la vida. Pero tan pronto como ustedes piden a alguien que

ejecute el mismo acto en el escenario, empieza a recibir un número de sorpresas y comienza a acumularse una serie de incomprendimientos. Simplemente por que cualquiera puede perderse al enfrentarse a un público.

Uno que aparece ante un grupo de personas, es posible que pierda posesión de sí mismo y una vez que sucede esto, se hace irresponsable.

Atención y objeto. "¿Cómo puede asegurarse la posesión de sí mismo? Todo acto elemental demanda para la emergencia de su presencia, dos elementos: la atención y un objeto. La acción escénica exige la más profunda concentración de la atención.

"La habilidad para dominar por completo la atención propia, sin importar las circunstancias y de adherirse siempre al objeto necesario, es una regla fundamental para el actor.

"Ejercitar la atención es ejercitar la voluntad. El sentimiento orgánico íntimo del objeto, la mayor concentración sobre él... Esto es lo que necesita el actor.

Entonces, la atención y el objeto son los elementos y condiciones para el desarrollo de la acción elemental

El sentimiento de verdad. "Para la escena dividimos el comportamiento del hombre en varias acciones separadas simples, físicas. Pero paralelo a ellas, hay otro proceso que diferencia la vida sobre el escenario de la vida ordinaria del hombre. Cuando efectuamos actos ordinarios en la vida diaria, no pensamos cómo hacerlo. Pero en escena, está sucediendo cierta modificación que requiere atención especial, en virtud de que allí emerge el nuevo elemento de la creatividad del actor. Este es el sentido de la verdad o control. Siempre que hago algo en escena, tomo conocimiento, sin poderlo evitar, de un sexto sentido... tengo que ver que ejecute mi tarea correctamente. No puedo librarme de esa sensación de vigilarme yo mismo, lo que me permite ver si actúo en forma correcta.

Un actor que pierde su sentido de la verdad, es como un ciego. En escena debe estar siempre presente.

"Aprender a ejecutar acciones simples sobre el escenario expeditamente, significa trabajar en armonía con el aparato histriónico propio; significa descubrir el terreno

propio y plantarse con firmeza en él. En esto reside la garantía de un comportamiento veraz sobre el escenario. Esta situación ideal se la obtiene fortaleciendo nuestro sentido de la verdad, afinando la facultad del control interno y con ayuda de ejercicios contruidos sobre el sentido de memoria. En los hábitos que tenemos que adquirir está incrustado el sentido de verdad, y gracias a él podemos salvaguardar la célula principal... la acción simple.

"Acercádonos a lo que llamamos carácter o los rasgos internos distintivos del personaje que creamos, digamos que una línea de conducta emana de la forma de sentir, pensar y actuar de una persona dada.

"Analizar un papel, revelar una acción tras otra, es empeñarse por descubrir una acción que está contenida en cada pequeña sección del papel, desde el punto de vista del mismo personaje.

"La elección de una acción simple concreta, es dictada por la percepción que tiene uno del personaje. Recíprocamente, una serie lógica de acciones simples nos da la expresión de la conducta, del comportamiento típico del personaje, que llamaremos "la línea típica interna del personaje".

"Así, lo primordial es que el actor, a partir de su propio yo y no del de otra persona debe proyectarse por completo en la ejecución de acciones sencillas establecidas por el análisis del papel, y su división en secciones conteniendo acciones, porque una cosa es segura... el actor ejecuta acciones.

La técnica externa de actuación.

"Primero viene la libertad muscular. Libertad de movimientos musculares.

Reconocemos que tenemos cierta clase de tensión muscular siempre con nosotros, independientemente que estemos en escena o en el auditorio. Siempre hay cierta tensión, que mantiene los músculos en una posición tal, de modo que puedan efectuar trabajo expedito y necesario. Por tanto siempre debe hacer cierta tensión expedita.

La naturaleza de una tensión física excesiva está en la excitabilidad no funcional incrementada de los centros nerviosos, que emiten acciones musculares innecesarias.

"Hemos visto que la actividad humana puede resolverse en una serie de acciones simples. Cuando un actor sabe qué acción debe efectuar en ciertos momentos, la ejecuta en manera expedita y sin obstáculos. Con una práctica determinada, puede

hacerlo fácilmente, con un gasto mínimo de energía y una sensación característica de facilidad y libertad físicas.

"La tensión muscular está extendida entre los actores. Lo que la gente llama una emoción histriónica, con frecuencia no es más que tensión muscular, que el mismo actor confunde con pasión. Está agitado, porque comprende que allí, en ese momento particular del papel, debe ser ejecutada una acción apasionada, pero al mismo tiempo simple. No sabe la naturaleza de la acción, así que la substituye por una agitación histriónica general, que se manifiesta en gestos, en el físico y en la voz...

Trabajo del cuerpo y la expresión oral.

"La ejecución de la acción más simple, está ligada con una ligereza física, con auténtica libertad muscular. El actor se regocija. Ya no hay rastros del peso, la incomodidad y la fatiga sudorosa que soportaba cuando sentía que debía hacerse "algo", pero no sabía concretamente cuál era esa tarea.

"El curso de la lucha con la tensión necesita proceder con dos métodos: El primero, el más sencillo, consiste en dar al actor una tarea física bien comprendida, que sea ejecutado en acciones físicas. El otro método de lucha contra la tensión es el de ejercicios frecuentes, dirigidos hacia la descontracción de los músculos.

"Pero el remedio más seguro es una tarea física definida, simple y el centramiento de la atención (concentración) del actor en la ejecución de su labor. Si está ocupado en una tarea definida, sencilla, a la que está acostumbrado en su vida cotidiana, se encontrará libre de cualquier tensión y hará su tarea con una inversión mínima de energía.

"El cultivo de la libertad muscular y la lucha contra la tensión muscular son muy importantes. Stanislavski, y todos los grandes maestros, siempre señalaban que la libertad muscular es la primera condición de una labor creativa. Ningún trabajo creativo es posible, cuando hay tensión muscular o "contracción".

"Hasta el color, el sonido adecuado, la entonación apropiada, los intervalos precisos en preguntas, afirmaciones y exclamaciones, todos tienen una influencia directa en la naturaleza correcta y orgánica de la ejecución de una simple acción física. Lo contrario es cierto también: una entonación inexacta conduce a una tensión muscular y a la perturbación del estado creativo interno".

Continuamos con los fragmentos del artículo de Michael CHEJOV, '*Método de Actuación de Stanislavski*', incluido en el "Manual de Actuación" de Toby COLE.

"El trabajo del sistema puede ser dividido en dos partes: el trabajo de uno sobre uno mismo, un entrenamiento general que debe ser efectuado de manera constante, y el trabajo en papeles específicos. La primera parte tiene por objeto dar al actor elasticidad, dominio completo de sus emociones y control de su cuerpo.

"La segunda mitad del problema del actor, es su trabajo en partes específicas, roles. Aprende a analizar el material, decide su valor para él y el significado que desea mostrar. El proceso de construir una actuación es, para el actor, fundirse con el personaje de la obra.

"La actitud fresca y el entusiasmo que acompaña a la primera lectura de su libreto son útiles y deben ser prolongados. En este período de reacción espontánea hacia el material, es muy probable que surjan sugerencias creativas para la producción.

Después el papel puede dividirse en secciones (llamadas también golpes o pulsaciones).

"Al seleccionar las acciones para producir los efectos deseados, debe tenerse en cuenta la personalidad del actor, lo mismo que el libreto, pues la misma acción no producirá resultados idénticos en todos los actores.

"Es sólo por medio del cuerpo como todos los sentimientos y pensamientos del personaje pueden ser transmitidos al público. El cuerpo y la voz deben ser elásticos y obedientes a la voluntad, para poder reflejar completa y naturalmente cada experiencia del actor.

Imaginación. "Toda obra de arte es, hasta cierto punto, trabajo de la imaginación. Representar la vida sin ningún elemento de fantasía, es hacer una copia fotográfica, no crear. Mientras más fotográfica es una obra de arte, menores son su valor y su poder para influenciar a otra persona y con menor fuerza es comunicada la idea creativa. Por lo tanto, siendo la imaginación uno de los elementos necesarios y más importantes del trabajo creativo, el artista tiene que esforzarse por desarrollarla, igual que lo hace para desarrollar la concentración.

"La imaginación consiste en asociar objetos conocidos, uniéndolos, separándolos, recombinándolos. Y mientras más atrevida sea la imaginación artística, mayor será el poder de la obra".

Concluimos esta CH.D., iniciando la transcripción de los párrafos del artículo del Diario de E. VAJTHANGOV, de su artículo "*Preparación para el papel*", tomado del libro "Manual de Actuación" de Toby COLE, Editorial Diana, México, 1961.

"El método de Stanislavski tiene por objeto desarrollar en el estudiante las habilidades y cualidades que le proporcionan la oportunidad de liberar su individualidad creativa... una individualidad aprisionada por los prejuicios y los modelos estereotipados. La liberación y el descubrimiento de la individualidad; este debe ser el objetivo principal de la escuela teatral. La que debe abrir el camino a las potencialidades creativas del estudiante..., pero él requiere moverse y avanzar por sí mismo a lo largo de este camino; no puede ser enseñado. La escuela debe remover todos los escombros convencionales que impiden la manifestación espontánea de las potencialidades profundas ocultas del estudiante.

"Es importante enseñar a alguien a crear, porque el proceso creativo es subconsciente, en tanto que toda la enseñanza es una forma de actividad consciente, que sólo puede preparar al actor para el trabajo creativo.

La conciencia nunca crea lo que hace el subconsciente, pues éste tiene una facultad independiente para reunir material sin el conocimiento de la conciencia.

"En este sentido, cada ensayo de una obra es más efectivo cuando sirve para evocar material para el ensayo siguiente. El trabajo creativo de remodelar el material nuevo percibido, tiene lugar en los intervalos entre ensayos. Nada puede ser creado de la nada. Por eso, un papel no puede ser representado nada más que por inspiración. La inspiración es el momento en que el subconsciente, sin participación de la conciencia, da forma a todas las impresiones, experiencias y trabajos que la preceden. Lo que sea creado subconscientemente, es acompañado por una descarga de energía que tiene una cualidad contagiosa.

La escuela de experiencia íntima.

"Stanislavski sostenía ante los estudiantes que no traten de experimentar, no hagan los sentimientos a la medida, —les decía— olvídenlos por completo. En la vida,

nuestros sentimientos llegan a nosotros por sí mismos, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad da nacimiento a la acción dirigida a la satisfacción del deseo. Si logramos satisfacerlo, un sentimiento positivo nace en forma espontánea. Si se interpone un obstáculo par satisfacerlo, surge un sentimiento negativo... "sufrimiento". Una acción dirigida hacia la satisfacción de la voluntad, es acompañada siempre por una serie de sentimientos espontáneos, la gratificación de los cuales es la anticipación de la satisfacción subsecuente, o el temor al fracaso.

"Así, todo sentimiento es una voluntad gratificada o no satisfecha. Al principio nace el deseo que se convierte en voluntad y luego empieza a actuar conscientemente hacia su gratificación. Sólo entonces, en modo por completo espontáneo y algunas veces contra nuestra voluntad, viene el sentimiento. Entonces, el sentimiento es un producto de la voluntad y de las acciones conscientes (y algunas veces subconscientes) dirigidas a su satisfacción".

En la próxima CH. D. N° 8 - MAF II, concluïremos con el trabajo de VAJTANGOV.

Tema: Según E. Vajtangov, "enseñaba Stanislavski que el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir".

Esta CH. D. N° 8 - MAF II, concluye el trabajo del Diario de E. VAJTANGOV, "*Preparación para el papel*", incluido en el libro de Toby COLE.

"Por lo tanto, enseñaba Stanislavski, el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en un momento determinado y en qué va a hacer, pero no en lo que va a sentir. La imaginación, lo mismo que los medios de su expresión, está siendo generada subconscientemente, espontáneamente, en el proceso de ejecutar acciones dirigidas hacia la gratificación de un deseo. Por lo tanto, el actor sube al escenario no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar. "No esperes emociones..., actúa inmediatamente", decía Stanislavski. Un actor no debe estar nada más en escena, sino actuar, Cada acción difiere del sentimiento por la presencia del elemento de la voluntad. Persuadir, consolar, preguntar, reprochar, perdonar, esperar, perseguir... éstos son verbos que expresan acción de la voluntad. Estos verbos denotan la tarea que coloca al actor ante sí cuando está trabajando en relación con un personaje, mientras que los verbos irritarse, compadecer, llorar, reír, impacientarse, odiar, amar, expresan sentimientos y por lo tanto, no pueden y no deben figurar como una tarea en el análisis de su papel. Los sentimientos denotados por estos verbos deben nacer espontánea y subconscientemente, como resultado de las acciones ejecutadas por la primera serie de verbos.

"El deseo es el motivo para la acción. Por lo tanto, la cosa fundamental que debe aprender un actor es desear, querer a voluntad, desear cualquier cosa que es dada al personaje.

"En la vida real, un hombre que llora, trata de contener su llanto... pero el actor jornalero de la actuación hace lo contrario. Habiendo leído la acotación del autor (llora) trata con toda su fuerza de extraer lágrimas y como no surge nada de esto, se ve obligado a aferrarse al llanto teatral estereotipado, clisé. Lo mismo sucede con la risa.

"Podemos decir que Stanislavski no inventó nada. El nos enseña a seguir el camino que nos señala la misma naturaleza".

Desde la esencia.

"El sentimiento del actor no debe ser hecho por anticipado en algún lugar de su alma. Debe surgir espontáneamente en el escenario, dependiendo de las situaciones en las que se halla el actor, como persona actuante en el drama. Esto es lo que se quiere decir con agitación desde la esencia.

"El actor debe trabajar durante los ensayos sobre todo lo que lo rodea en el drama, necesita hacer que esto se convierta en su atmósfera, para que los problemas de su papel se conviertan en sus propios problemas, es decir, la actuación del personaje debe convertirse en la necesidad natural del actor; entonces su temperamento hablará desde la esencia. Este temperamento surgido de la esencia es mas valioso porque es convincente por sí mismo.

El actor debe llegar a comprender la necesidad de las acciones indicadas por el autor..., éstas necesitan hacerse orgánicas. Necesita comprender lo inevitable de dichas acciones y no de ningunas otras.

"Cualquier cosa que digo o hago como actor en un escenario, debe ser necesario para mí en una forma orgánica... para mí y no para otro (no para el personaje imaginado)..., debe ser necesario para mis nervios, mi sangre.

"Para que surja tal agitación desde la esencia, es necesario vivir en escena el propio temperamento y no el supuesto temperamento del personaje. Usted debe proceder desde usted mismo y no de una imagen concebida; requiere ponerse en la posición de la situación del personaje. Necesita estar serio y no fingir seriedad. Debe llegar a creer que cualquier cosa que surja dentro de usted bajo las circunstancias dadas por el autor al personaje, son de usted y no del personaje, que ellas harán que uno mismo se recree, es decir, harán de usted el personaje.

"Crear y no ser uno mismo, es imposible. Es esencial no distorsionarse uno mismo en escena, puesto que el actor retiene su propia personalidad en el escenario. Uno debe remover todo lo superfluo para el personaje y no añadirle lo que no posee uno. Usted no puede buscar al personaje en algún lugar afuera de usted mismo y entonces ponérselo... debe crearlo del material que posee uno mismo.

Fe escénica.

"La habilidad del actor para mostrar hacia las circunstancias sugeridas en una obra, una actitud tan seria como si existieran realmente, es llamada por Stanislavski, fe escénica.

"La fe escénica predica la veracidad de la pasión, realizada no sólo por el dramaturgo a través de la verosimilitud de las situaciones y la verdad del diálogo, sino establecida también por el actor por medio de la credibilidad de su comportamiento en escena.

"Si no hay voluntad de creer, entonces el actor se convierte en un simple jornalero. El actor debe tomar como verdad cualquier cosa que pueda crear con su propia fantasía. La fe del actor es una cualidad que transporta al público. Así, en los mismos cimientos del teatro, reside la fe escénica del actor y su habilidad para transformar una ficción teatral en una verdad nueva para él y para el público. Mientras más haya de esta ficción en escena, más amplias y ricas serán las potencialidades creativas del actor. Y viceversa: mientras menos haya, más verdad naturalista habrá..., más reducidos son los confines de las potencialidades creativas del actor.

"Artisticalidad".

"La creatividad verdadera únicamente puede ser realizada cuando está presente un impulso interno de trabajar, Todo lo creado en el arte es de valor en tanto a como es producida por una necesidad, interior, por la voluntad sincera de crear. Esta disposición constante hacia el trabajo creativo, esta voluntad de trabajar, la llamaba Stanislavski "artisticalidad". Para desarrollar esta habilidad dentro de sí mismo, el actor debe aprender a buscar algo nuevo en todos y cada uno de los ensayos y no reiterar lo que fue descubierto en los anteriores. La base del material adquirido en los ensayos previos vendrá a la vida por sí misma.

"Un actor nunca debe decirle a otro lo que va a hacer en el escenario. En escena, todo necesita ser inesperado. Uno deberá reaccionar a ello espontáneamente. Se requiere más confianza en el propio subconsciente".

Continuamos la Charla de hoy con una referencia al trabajo de C. S. Stanislavski, "*Del plan de producción de Otelo*", contenido en el "Manual de Actuación" de Toby COLE.

Así se titula ese capítulo con una introducción de T. C., seguramente Toby COLE, la compiladora del libro del que estamos citando. Felizmente obra desde hace tiempo a nuestra disposición, editado por Du Seuil de Paris, el año 1948, OTHELLO. Puesta en escena y comentarios de Constantin Stanislavski". Y la lectura de la introducción y el resumen del comentario de Stanislavski, hecho por Toby COLE, sorprendentemente, no dice ni una sola vez y ni una sola palabra del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, siendo que éstas están explicadas, comentadas por su autor en el libro francés muchas veces, escritas todas en el período ¡1929 -1930!, desde Niza. ¿Olvido de la autora? ¿Inercia contra la real novedad que fue la innovación valiente y honesta del maestro Stanislavski?.

Continuamos con los párrafos extractados del artículo de V. O. TOPORKOV, titulado "*Stanislavski dirige Almas muertas*", de GOGOL, tomado del libro de Toby COLE, "Manual de Actuación".

"En 1932, el teatro de Arte de Moscú decidió escenificar Almas Muertas. La dramatización del poema fue confiada al talentoso escritor M.A. BULGAKOV (el autor de "Margarita y el Maestro"). Fuí designado para protagonizarla, en el papel de Chichikov.

"El trabajo preliminar de la producción fue conducido por el director de escena V. G. SAKHNOVSKY y como resultaron las cosas, llevó la obra casi hasta su terminación, hasta el ensayo general, creando así la primera versión de la producción. El ensayo general dejó insatisfecho a Stanislavski con nuestra atención, por lo cual se consagró lleno de celo a revisar por completo la nueva versión.

"La dirección de Constantin Sergueyevich de todos los actores en las escenas de Almas Muertas, escribió Sakhnovsky el 15 de octubre de 1932, "constituirá uno de los capítulos notables en la historia del Teatro de Arte de Moscú. Algunos de los ensayos fueron registrados completos, otros sólo en parte. Todos los actores recordarán esos ensayos, no nada más como instancias de maravillosa dirección de actores en una pieza de Gogol, por un maestro brillante, sino también como ejemplo de instrucción en nuevos métodos de trabajar en un papel, en general. En algunos de los ensayos, los actores aplaudían entusiastamente a Stanislavski, cuando él hacía salir a la luz facetas nuevas por completo de viejas cosas familiares.

"No describiré el ensayo general de la primera versión, ya citado, excepto para decir que redujo a Stanislavski a un estado de consternación. Dijo al director escénico que no había podido comprender nada; o bien todo el trabajo tenía que ser iniciado otra vez, o la obra tendría que ser abandonada por completo.

"Como todavía recuerdo los menores detalles del trabajo de Stanislavski en *Almas Muertas* y todas las instrucciones que nos dió en el curso de nuestros ensayos, me aventuro a creer que puedo delinear con exactitud el método que utilizó para salvar la obra⁽¹⁾.

"Todas tus coyunturas están dislocadas – me dijo Stanislavski en nuestra primera discusión después del ensayo general—. No tienes un sólo órgano sano. Primero tienes que ser curado y tener bien colocadas las coyunturas; debes aprender de nuevo cómo caminar, no a actuar, sino nada más a caminar.

"En los primeros ensayos Stanislavski trabajó sólo conmigo, para "colocar en su sitio mis coyunturas dislocadas". Me instruyó muy atento y cuidadosamente, tratándome como un médico trata a su paciente y como ahora lo comprendo, el propósito principal de nuestros estudios era organizar y moldear las líneas orgánicas de la conducta física de Chichikov; en otras palabras, la aplicación práctica de su método de dominar la imagen escénica en toda su integridad, o lo que después llegó a ser llamado el "Método de las Acciones Físicas".

"Esto ocurrió en Moscú, año 1932...

"Fue como si Stanislavski nos hubiera hecho bajar de las nubes. Las preguntas que hacía eran asombrosamente simples, lúcidas y concretas. Hasta me sentí un poco contrariado y confundido..., era todo tan sencillo y ordinario en grado extremado y estaba tan lejos de los objetivos que presentaban nuestras fantasías. Además, mis esfuerzos previos habían confundido tanto mi mente, que algunas veces era difícil hacerla contestar las preguntas más sencillas.

"– Tienes que saber exacta y correctamente, con todo detalle posible, el objetivo final de todas las acciones ... – nos decía.

⁽¹⁾ Lo veremos mejor cuando extractemos del libro STANISLAVSKI DIRIGE, del que es autor V. O. TOPORKOV.

"Stanislavski dio por terminado el ensayo.

– Bueno, está muy bien... ¿Ven con cuanto cuidado tienen que sentir el papel, hilar la frágil tela de araña del material orgánico, viviente, del comportamiento del personaje?, ¿cuán cuidadosamente tienen que tejerla, para que no se rompa? Hilen con paciencia estos leves hilos en la tela del elevado arte orgánico; con el tiempo, cobrará fuerza y entonces ya no tendrían que preocuparse por él. Sigán trabando, no forcen el paso, empiecen en forma cuidadosa desde las acciones físicas más simples, orgánicas, con vida. No piensen en la imagen por el momento. La imagen se desarrollará sola, como resultado de vuestras acciones correctas. Ya han visto un ejemplo de cómo pueden pavimentar su camino de manera cuidadosa, procediendo de una pequeña verdad a la otra, cómo pueden contenerse, dar rienda a sus facultades imaginativas y lograr una acción escénica viva, expresiva. Sigán trabajando de acuerdo con estas líneas".

"Dirigiéndose a los actores antes de la presentación de Almas Muertas, Stanislavski:

"-Estoy poniendo la obra, a pesar que todavía no está lista por completo..."

"Y a mí me dijo en privado: Apenas te has recuperado de tu enfermedad; has aprendido a caminar y a actuar un poco. Fortalece esta línea de acción viva, pero todavía débil. Dentro de cinco o diez años, presentarás una verdadera imagen de Chichikov y en veinte años más tarde, apreciarás a Gogol apropiadamente".

"Como predijo Stanislavski, la producción de Almas Muertas, cuyos renuevos de arte genuino, profundo, fueron cuidados tiernamente por este gran maestro, seguirían desarrollándose. Ha sido presentada por veinte años en nuestro escenario, con éxito invariable".

La próxima CH. D. N° 9 - MAF II, la iniciaremos con algunos fragmentos del libro "Técnica Teatral Moderna" de Hubert HEFFNER.

Tema: Humbert Heffner nos proporciona su opinión sobre "La representación pantomímica" y "La dramatización pantomímica".

En esta Ch. D. N° 9 - MAF II, reproducimos fragmentos escogidos del libro de HEFFNER, SELDEN y SELLMAN, "Técnica Teatral Moderna" publicado por Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962.

La representación pantomímica.

"La representación es un arte visual tanto o más que auditivo. De hecho puede ser totalmente visual, como ocurre en el cine mudo y en las representaciones pantomímicas.

"Si la actuación teatral ha de ser efectiva, el actor tendrá que representar mímicamente tanto o más que con su voz. Las reacciones del personaje deben manifestarse en su cuerpo, es decir, en sus actitudes, antes de dar expresión verbal a sus pensamientos. Esta motivadora reacción corporal es la que los directores quieren expresar cuando dicen a los actores: "Representen su papel, no se limiten a recitar el texto".

"La dramatización pantomímica de un determinado papel es un problema del actor respectivo bajo la guía del director. Para la efectiva representación pantomímica, el actor debe tener su cuerpo perfectamente entrenado como una bailarina en forma que sus movimientos respondan auténticamente a su voluntad. De ahí que el entrenamiento del cuerpo sea tan importante.

"La interpretación pantomímica requiere que el actor se identifique imaginativamente con el personaje que haya de representar. Tal identificación se logra mucho más fácilmente considerando, en primer lugar, los aspectos visuales del papel a representar. El hecho de vestirse con el traje representativo del personaje contribuye a compenetrarse con su carácter.

"Junto al uso del traje del personaje hay que imaginar y asumir la actitud física del mismo. Por ejemplo, al representar a un anciano se facilita la adopción de la postura del personaje dejando combarse los músculos del estómago y de los hombros. Con este decaimiento de los hombros y descontracción de los músculos del estómago, se producirá una curvatura de la espalda.

"Una vez que el actor haya adquirido el dominio de la postura, gesto, andar y demás atributos físicos y visuales, tendrá que proceder a la dramatización pantomímica de su papel.

"Esto supone la expresión plena de los sentimientos internos, emociones y pensamientos del personaje, a través de medios físicos visuales; las naturales reacciones exigidas por el papel, así como las reacciones del personaje para con los que lo rodean. La repulsión se expresa habitualmente por el alejamiento y, a la inversa, la atracción por el acercamiento.

"Estas réplicas a los caracteres de los demás deben expresarse en forma visible, haciéndoselas evidentes al público, no sólo por lo que se dice, sino también por la actitud del cuerpo y los movimientos del actor. Del mismo modo, toda la gama de emociones y pensamientos que mueven al actor deben ser pantomímicamente dramatizados. Por ejemplo, lo que otra persona de la obra dice a un personaje puede provocar en él miedo, irritación o simplemente extrañeza. El actor que interpreta este personaje debe ser capaz de expresar cada una de estas reacciones por medio de su cuerpo solamente. Finalmente, hay que pensar que cada papel de la obra es un medio de narrar su historia o argumento, por ello, el actor debe dominar la dramatización de sus hechos y acción.

"Teniendo en cuenta todo esto se hace obvia la necesidad de la sobriedad por parte del actor, que no puede permitirse un gesto o un movimiento carente de una motivación y un significado.

Dramatización Pantomímica.

"Por representación pantomímica se quiere expresar aquí la interpretación visual significativa del conjunto de la obra por los actores. Es la representación del drama completo por medio del espectáculo. Es la traducción hecha por el director y los actores de un arte de palabras que simbolizan sonidos, a un arte de espacio constituido por símbolos visuales. Este es el modo principal en que el director

interpreta lo que el autor ha expresado; de ahí la importancia de que el director adquiriera la capacidad de leer una obra con imaginación dinámica (cinética). La visualidad se convierte en la principal cualidad en la representación escénica. El espectáculo es la unión fundamental de la obra escrita y su representación.

"La dramatización pantomímica no es ningún concepto algo esotérico o poco usual. Todos la empleamos constantemente dentro de cierta medida. La persona que expresa su diversión, un sentimiento interno, sonriendo y riendo ruidosamente, está dramatizando ese sentimiento interno. La madre que frunce el ceño al amonestar a su hijo, la persona que ruega con un movimiento de cabeza, la mujer que estruja sus manos como expresión de dolor, todos están inmersos en la dramatización pantomímica. Es la expresión de estos estados internos lo que el actor caracteriza.

"En la vida, todos o casi todos ofrecemos alguna expresión visual de nuestras reacciones ante otros seres humanos. Sonreímos tiernamente a quienes amamos, nos alejamos de quien tememos porque nos amenaza, mostramos mucha alegría abrazando a una persona querida a quién vemos después de una larga ausencia. Tendemos a acercarnos a aquellos que nos atraen y a alejarnos de aquellos que nos repelen. Ponemos un dedo en los labios para que un amigo se calle y no haga una revelación pública indiscreta. Levantamos la mano con la palma hacia afuera para tratar de detener a una persona que avanza, y eventualmente podemos mostrar un puño cerrado a una persona que nos ha irritado. Son gestos adquiridos y conducta habitual que dentro de nuestra cultura se han convertido en signos de significado general o universal. Son los mismos que el director y el actor utilizan al dramatizar las emociones y los sentimientos, y caracterizar, ante otros, las reacciones, los pensamientos e ideas, las relaciones, los hechos y las acciones".

Ahora continuamos esta charla con la transcripción de los párrafos del libro de VSEVOLOD MEYERHOLD, "*Textos teóricos*", volumen I, editado por Alberto Corazón, Madrid, 1972.

De la conversación con los directores de las compañías teatrales, mantenida el 12 diciembre de 1933, tomamos algunos fragmentos que se acercan a la materia de este "Complementos":

"Shakespeare o Schiller, en ocasiones no llegan a conmover al espectador porque los realizadores del espectáculo no saben cómo hacer, cómo hacerlos llegar hasta él.

"El punto fundamental es, pues, entender la finalidad que el espectáculo se propone.

"En cuanto empezamos a hablar de principios temporales y espaciales, vemos clara la necesidad de ser musical, puesto que se trata de controlar el tiempo, de saberse organizarse en él y, en consecuencia, hay que ser musical, tener buen oído, saber calcular el tiempo sin mirar el reloj.

"En cuanto al movimiento decimos que los actores deben ser ágiles, de movimientos precisos. El actor debe comprender que es un ser que trabaja en el espacio, y que por tanto debe conocer este arte espacial.

"Al abordar la construcción del personaje o la puesta en escena, damos a cada movimiento una motivación ligada a la idea general del espectáculo, ligada a la psicología del personaje. Nuestros procedimientos son convencionales. Se distinguen por sí mismos de la escuela naturalista. Pero en el ámbito del teatro somos profundamente realistas.

"Hablamos del realismo convencional, porque es mejor que el teatro naturalista, porque la función del teatro no es la de fotografiar la vida real, porque el escenario está hecho de manera que no puede contener la vida" -fotográfica.

"Quiero trabajar como trabajaban Miguel Angel o Leonardo de Vinci, que sabían qué es el arte y qué es la escultura, que es maravillosa precisamente hecha de piedra y va más allá de parecerse a la realidad. La especial naturaleza del arte viene dada por el hecho de que posee algo específico, peculiarmente suyo.

"El espectador que viene al teatro sabe que no se pretende una copia de la realidad, sino que él mismo debe, durante todo el tiempo del espectáculo, tratar de reconstruir el mundo con ayuda de su propia capacidad asociativa, partiendo del boceto que se le ofrece sobre la escena.

"Es nuestro deber estudiar el arte de otros países y tiempos. Si estudiamos el del Japón, vemos que los japoneses, que conocen la naturaleza del teatro de la convención no temían representar sin telón, o hacer atravesar un "camino florido" –como el kabuki– a lo largo de la sala. No temían hacer que a un actor que recita su monólogo se le acerque otro actor con una pértiga y una vela en su extremo, que coloca junto al rostro del primero para que se vea mejor su mímica.

"Los espectadores no se asombran porque saben que se trata de un "servidor de escena" que intencionalmente ilumina el rostro del actor.

"Si se queda ronco en una escena de tremenda intensidad, el actor japonés no teme pedir al "servidor de escena" que le traiga un vaso de agua e interrumpir su monólogo para beber un sorbo.

"La biomecánica sirve para preparar al actor, pues él debe disponer de todo un arsenal de capacidades adquiridas, que le serán necesarias cuando tenga que representar un determinado papel, y la biomecánica le proporciona su adquisición.

"Además la biomecánica muestra al actor la forma de dirigir su propia actuación, para coordinarla tanto con el público como con sus compañeros.

"Sabéis que el sistema del Teatro de Arte (Stanislavski) opera con el método realista. Diréis que eso está bien. Pero hay que ser prudentes con la "reviviscencia", porque es peligroso entrar en el personaje de pies a cabeza, hasta el punto de perderse a sí mismo. Debemos entrar en el personaje, y con esta especie de disfraz asumimos las características positivas y negativas de determinado individuo, pero al mismo tiempo no debemos olvidarnos de nosotros mismos. No tenéis derecho a entrar en el papel hasta el punto de olvidaros de vosotros mismos. Precisamente en esto consiste todo el secreto, en el hecho de no perdernos de vista a nosotros mismos como portadores de una determinada concepción del mundo. porque frente a cada personaje debemos asumir la posición de quien acusa o de quien defiende.

"Al estudiar el papel, ¿es necesario sumergirse primero en la psicología o bien llegar a ello después del estudio del movimiento?

"A este respecto se puede citar al psicólogo JAMES, que cuenta un caso interesante. Un hombre comenzó a correr fingiendo que estaba aterrorizado porque le perseguía un perro. No había ningún perro, pero se puso a correr como si tuviera miedo. Mientras corrió nació en él una sensación real de miedo. Esta es la naturaleza del reflejo. De un reflejo nace otro. Se trata de una característica del sistema nervioso. Es decir, si me pongo en la actitud de un hombre triste, puedo ponerme verdaderamente triste. En consecuencia decimos: si tenemos que representar un espectáculo triste, es inútil que tratemos de hacer como hizo durante un tiempo el Teatro de Arte, y nos pongamos a vagabundear por callejones oscuros, acumulando y concentrando en nosotros los correspondientes estados de ánimo".

Se refiere Meyerhold en este punto a la psicotécnica de Stanislavski, el primer período, el del trabajo interior de "adentro hacia afuera".

"Nosotros decimos simplemente: por favor no penséis en ello, no os preocupéis, os daremos una puesta en escena que os sugerirá los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos".

Subrayamos "los estados de ánimo correspondientes a las situaciones físicas en que os pondremos", porque está en eso contenida la posición del segundo período de Stanislavski; el del trabajo interior de "afuera hacia adentro", el Método de las Acciones Físicas, año 1933.

"La preocupación de un director bio mecánico, como soy yo, es que el actor se encuentre bien, que sus nervios estén tranquilos, que esté de buen humor. No importa que el espectáculo sea triste, vosotros estad alegres, no os concentréis demasiado sobre la tristeza, porque esto podría llevaros a la neurastenia; se enferma de los nervios cuando uno, mediante especiales manipulaciones se ve obligado a entrar en un mundo de este género. Nosotros decimos: si os pongo – "físicamente" – en la situación de un hombre triste, también la frase se volverá triste".

Pero Meyerhold ya en el año 1922, 12 de junio, en su conferencia sobre "El Actor del Futuro y la Biomecánica", adelantaba estos conceptos:

"Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo – y su capacidad de reflejos – .

"Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano). Adolphe APPIA: "El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa" – durante el tiempo.

"Sólo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro afuera, sino al contrario, de afuera adentro" [nosotros subrayamos], lo que naturalmente contribuía a desarrollar en ellos un enorme magisterio técnico; así ha sucedido con la Duse, Sara Bernhard, Grasso, Saljapin, Coquelin y otros.

"Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega el punto en que aparece la "excitabilidad" que contagia al público y lo hace participar en la interpretación del actor y que contribuye la esencia de su interpretación.

"Así pues de toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de éste o aquel sentimiento.

"Con este sistema de "suscitar el sentimiento", el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas".

[Parecería estar leyendo a Stanislavski, una decena de años después, cuando justifica su Método de las Acciones Físicas].

Es por algo que perteneciendo Meyerhold al Teatro de Arte en 1905, fue destacado por Stanislavski para que se encargase del Primer Estudio, creado a tal fin; Meyerhold, por su disidencia teórica y práctica con el Teatro de Arte, sufre el cierre del Estudio y parte a Tiflis a resucitar "La sociedad del Nuevo Drama".

Pero se ve que nunca pese a la lucha de diferencias entre Meyerhold y el Teatro de Arte, se rompieron los vínculos de amistad y respeto con Stanislavski, de quien siempre se reconoció ser su discípulo. Lo prueba el hecho de que cuando el régimen soviético por medio del Comité de Asuntos Artísticos", el 8 de enero de 1938, cierra el TIM, el teatro de Meyerhold, acusándolo de "formalismo, antisovietismo e izquierdismo", el único que en marzo de ese año lo acoge es Stanislavski, en el cargo de Director de Ensayos en su Teatro de Opera. Y lo hizo corriendo indudables riesgos por la situación represiva del régimen contra Meyerhold, como lo demuestra el hecho de que Meyerhold es detenido el 20 de junio de 1939, cuando ya su maestro, C. S. Stanislavski, víctima de una larga y grave enfermedad, había muerto en agosto del año anterior, 1938.

El 15 de julio de 1939, la mujer de Meyerhold, Zenaida Rajch, aparece degollada en su domicilio.

Contra el dato del libro que estuvimos extractando, aportado por el compilador Antonio Hormigón, de que Meyerhold murió asesinado en 1942, no podemos resistirnos a reproducir aquí, de la revista "El Tonto del Pueblo", N° 0, de nuestros hermanos el Teatro de Los Andes, de Sucre, la carta que dirige Vsévolod Meyerhold a Molotov, desde la prisión BUTYRKI, donde se encontraba, el 2 de febrero de 1940:

La próxima CH. D. N° 41 - TI, continúa con la reproducción de fragmentos del libro de Vsévolod MEYERHOLD.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 10 - MAF II

Tema: *Vsévolod Meyerhold, el gran actor y director ruso, señala, dando importancia a su actitud de dar preferencia a las acciones físicas, que "la mayor parte de los directores se orientan ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado".*

La reproducción hecha de la carta de Vsevolod MEYERHOLD dirigida al ministro Molotov, desde la prisión de Butyrk, fue tomada de la revista "El Tonto del Pueblo", Número 0, editada por nuestros queridos hermanos, el "Teatro de Los Andes", Sucre, que en el número 3/4 de la misma publican más información sobre el indignante "caso Meyerhold".

Iniciamos esta CH.D. N° 10 - MAF II, con la reproducción de los fragmentos escogidos del libro de Vsévolod MEYERHOLD, Tomo II - "*Textos teóricos*", editado por Alberto Corazón, Madrid, 1972.

"La selección, estudio preliminar, notas y bibliografía, es de Antonio Hormigón".

"El estilo que Meyerhold comienza a desarrollar hacia 1920, tiene su raíz en el futurismo Maiakovskiano y en los movimientos constructivistas y productivistas que un grupo de pintores y escultores formulan. El nexo de unión con el pasado es en principio el reconocimiento de la convencionalidad del hecho teatral. También la insistencia sobre el lenguaje físico-gestual del actor, de donde nace la biomecánica o técnica de base que servirá a este actor de nuevo tipo que Meyerhold va a propugnar.

"En sus comunicaciones al colectivo del TIM (Teatro Meyerhold), es extraordinariamente claro sobre la condición del actor. Frente a la "reviviscencia", del Teatro de Arte a la que irónicamente señala como el camino hacia la histeria, opone la lucidez, no en vano su técnica se apoya en muchos de los hallazgos neurofisiológicos de Pavlov. El actor debe comer, dormir y vivir higiénicamente. No hay que buscar en el sufrimiento ni en la convulsión interna, las fuentes de la creación del comediante.

"No hay que confundir la liberación de complejos, frustraciones, inhibiciones e insatisfacciones físicas, con el trabajo del actor o con el arte del teatro. "Debéis estar siempre alegres y seguros", decía, para poder recrear lúcidamente, mediante vuestros recursos técnicos, los personajes que incorporéis. Controlad todos vuestros recursos, entrenaos, esa es la base del actor, repetía.

"El Barracón". En este artículo Meyerhold parte de las fuentes genuinas del teatro y establece los principios de lo que serían sus espectáculos.

"Para convertir a un literato que escribe para el teatro en dramaturgo, sería necesario obligarle a componer pantomimas. Es una magnífica "reacción" al abuso de las palabras. Se le permitirá conceder la palabra al actor sólo cuando se haya creado la escenografía de los movimientos. "Las palabras, en el teatro, son solo bordados en la trama de los movimientos".

"He leído en alguna parte: "El drama para leer es ante todo diálogo, discusión, dialéctica". El drama en el teatro es ante todo acción, lucha intensa. Aquí las palabras son, por así decir , sonidos concomitantes con la acción. Han de escapar involuntariamente de los labios del actor, sumido en el movimiento arrollador de la lucha dramática.

"La pantomima cierra la boca del maestro, cuyo lugar está en la cátedra y no en el teatro, al mismo tiempo que el juglar afirma la autonomía del arte del actor: la expresividad del gesto, el lenguaje de los movimientos del cuerpo no sólo en la danza sino en cualquier situación escénica.

"La mayor parte de los directores se orienta ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado.

Skriabin, el músico, asegura que se puede crear una partitura extraordinaria fusionando la luz, el sonido y el movimiento del cuerpo humano.

Relacionado con lo dicho quiso Meyerhold contarles que "SADAYAKO", actriz japonesa famosa, pronunciaba un monólogo en el que debía expresar éxtasis. La actriz tenía que mostrar que los acontecimientos se abalanzaban sobre ella y comenzaba a hablar con mucha pasión. Pero a pesar de sus ademanes, de esto y lo otro, no llevaba el sentimiento al punto culminante. Entonces, hacía lo siguiente: elevaba hasta cierto grado su éxtasis y comenzaba a moverse al compás de la música.

Entonces el público comentaba: "Llegó hasta tal punto que rompió a bailar". Excelente, – agrega Meyerhold.

"También conocemos eso a través del teatro antiguo. Cuando la emoción alcanzaba su apogeo, el texto desaparecía y en el escenario sólo quedaba la danza.

"Nuestra música no tiene como misión la melodeclamación, sino lo que dijimos del teatro chino y japonés; la misión es mantener al público en tensión.

"Pregunta de Rubin: ¿No es el prejuego una especie de "amago"? (término de la biomecánica teatral que expresa los preparativos para la acción, por ejemplo, dar un paso atrás, o extender un brazo antes de dar un golpe)

"Meyer: Le diré que el prejuego es en ocasiones un "amago" pero muy raramente. El "amago" no es trampolín. El "amago" presupone una disminución de la tensión, es un anestésico, mientras que el prejuego es muy importante por sí mismo. La mayoría de las veces es un trampolín, es la tensión que se descarga mediante el juego. El juego es la terminación brillante de la pieza, y el prejuego es la tensión que se acumula, crece y espera solución.

En el teatro de Arte si la obra requería oscuridad, dejaban el escenario a oscuras. Recuerdo que una vez le dije a Sapunov: "Mira, cuando en el escenario haya que mostrar la noche, encenderemos todas las luces". Los japoneses así lo hacen. Cuando el japonés representa algo sangriento coloca en el escenario un trozo de tela roja que despierta las ideas asociativas requeridas.

"No debe haber patología bajo ningún concepto. Esa fue la causa de mi choque con Stanislavski: yo me dirigí a Chejov y él me escribió: "Haga distinción entre nerviosismo y neurastenia". El nerviosismo no es patología, mientras que aquel sistema, es trance, autoobservación, ángeles corales, colores grises y negros, todo eso viene de la iglesia católica con el incienso, las velas, las hostias a los que comulgan, etc.

"Yo digo, aprendan de Harold LLOYD que llora lágrimas de vaselina, presenta la reducción necesaria y guiña el ojo.

"Las pausas que usamos en nuestro teatro, ¿tienen carácter psicológico?. Hay quien nos acusa de ausencia de psicología y algunos de los nuestros se intranquilizan,

tienen miedo a la palabra. Nos basamos en la psicología objetiva, por lo tanto tenemos psicología, pero no nos guiamos por reviviscencia, sino por la fe permanente de que realizamos una interpretación técnica correcta.

"Como actor me enteré de tal forma que siempre me sale lo que muestro. Simplemente, gracias a la experiencia, adopté mi organismo muy bien, igual que GANAKO, ella tenía una técnica tan depurada, disponía tan bien de sus reflejos, que cuando remedaba al gato daba la impresión de que se le alargaban las pupilas. La conocida italiana Tina di LORENZO, asombraba por que la muy pícara se ponía en el escenario roja y pálida cuando quería. No utilizaba coloretos ni polvos. Es más, se lavaba bien antes de salir a escena. Logró penetrar en el aparato que nos obliga a ponernos rojos y a palidecer. En eso somos mecanismos. Stanislavski, un buen ejemplar de mecanismo, un buen ejemplar de la raza humana, también recurría a esto en el período inicial de su carrera. Durante un tiempo hizo, y me enseñó a mí, ejercicios para los dedos y las muñecas. Tenía un aparato de goma especial, enseñaba a agarrar el vaso, la jarra, a manejar las cosas. En un comienzo se apoyaba en lo físico.⁽¹⁾ Después vinieron los comentarios, los profesores, Lopatín y Berdíaiev, y la gente se vuelve loca.

"Así, Meyerhold, en la conferencia pronunciada el 1º de enero de 1925, respondiendo a una pregunta de Zenaida RAICH, hace una crítica a Stanislavski, que está llena de aspectos interesantes. Ya no es la minuciosidad naturalista, sino el que Stanislavski hubiera abandonado la acción física por la mística del trance".

Juego y prejuego. (1925)

"El trabajo del actor consiste en una alternancia hábil de prejuego y de juego".

"El prejuego prepara de tal manera al espectador a sentir la situación escénica, que el espectador recibe todos los detalles de esta situación bajo un aspecto tan trabajado que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que hay en la escena... (método de los teatros chino y japonés).

"En el hombre lo interior y lo exterior siempre están ligados. En el escenario la característica está determinada por el aspecto exterior.

⁽¹⁾ A lo que felizmente volvió con el Método de las Acciones Físicas.

"En cuanto al texto se lo puede construir de tal forma, separarlo con pausas, con gestos que, aunque la pronunciación sea suave, hasta lenta, el espectador se mantendrá en tensión, no se aburrirá y le parecerá que el texto fluye rápidamente.

"Ante un obstáculo surge el deseo y la necesidad de superarlo.

"Gogol se nos ofrece como un hombre que ve el mundo como una realidad, pero con cierta mezcla de fantasía, no de misticismo, sino de fantasía. Es la tensión que realiza el cerebro humano para ensanchar los marcos de lo cotidiano.

"Ver en el mundo real lo fantástico no significa, como afirman ciertos críticos, ser místicos, sino rebasar los marcos de la vida filistea, vivir esa alegría que sólo produce el mundo de la realidad.

"Desgraciadamente todos nuestros espectáculos transcurren en un plano frontal, es decir, existe siempre un escenario situado, por así decir, de cara, que da la sensación de una total simetría, de un cierto paralelismo. He observado en nuestro teatro que incluso, el actor, cuando llega a la mitad exacta del escenario, halla invariablemente un centro absoluto desde el que dirigirse al público, es decir, cuenta con un espacio a derecha y un espacio a izquierda, con dos mitades iguales, localiza el centro exacto y desde allí dispara sus parrafadas. Pero, ¿porqué sucede esto? Porque si el actor tiene esta tendencia a buscar el centro absoluto, también el espectador experimenta una sensación de equilibrio – alienación en la comodidad del status del justo medio –.

"En "La lucha final", (obra de VICHNIESVSKI, montada por Meyerhold en 1931), se ve con placer frontalmente, pero con un placer mucho más intenso al sesgo porque el rostro del actor no está vuelto hacia nosotros. Porque cuando el actor muestra el rostro es como si posara y se corre el riesgo de que no pierda nunca esta costumbre.

"La Dama de las Camelias", fue estrenada el 19 de marzo de 1934. Meyerhold propuso una escenografía que proyectó Lejstikov, modificando la relación frontal de la sala y la escena. El eje escenográfico correspondía a la diagonal del escenario. El juego escénico de los actores se vió condicionado por este cambio de punto de vista; su interpretación ha sido prácticamente de tres cuartos al espectador, en una especie de escorzo gestual permanente.

"Con la obra El Aniversario de Chejov, me he dedicado fundamentalmente al estudio del texto, y no lo he hecho sentado en mi mesa de trabajo, sino durante los

ensayos que es cuando deben afrontarse las leyes de la escenometría, de ese fundamento rítmico sin el que no hay teatro. Ha sido preciso, por consiguiente, hallar este fundamento rítmico, aplicarlo y consolidarlo para comprobar más tarde las posibilidades de que podía disponer Chejov.

"Me alegro mucho que se encuentre con nosotros el compañero PETROV y quisiera que nos contara algunas anécdotas de su experiencia como director, en las que se demuestra que la mejor medicina para un actor trágico, que atraviesa malos momentos, para su interpretación es confiarle un papel en una farsa".

En la próxima Ch. D. N° 11 - MAF II, continuamos con los fragmentos del libro de Vsevolod MEYERHOLD, tomo II.

Tema: *Aun con la palabra Meyerhold, sosteniendo que el movimiento antecede a la palabra, indica que: "En el arte teatral hay que decirle al actor: primero aprende a moverte".*

Esta Ch. D. N° 11 - MAF II, finaliza la reproducción de fragmentos del libro "*Textos Teóricos*" volumen II de Vsevolod MEYERHOLD.

En un artículo del año 1937, sobre A. S. PUSHKIN, escribió Meyerhold:

"A. S. PUSHKIN en el artículo "Sobre el drama", 1825, expresa: "Aun se sigue considerando que la verosimilitud es la condición especial y la base del arte dramático. ¿Y si nos demuestran que la esencia misma del arte dramático excluye la verosimilitud?"

"A. S. PUSHKIN abría fuego contra la "verosimilitud" de los "clásicos y de los románticos" (CORNEILLE y BYRON), porque consideraba que la verosimilitud de las situaciones, la veracidad del diálogo deben ser la verdadera ley de la tragedia. "Veracidad de la pasiones, verosimilitud de los sentimientos en las circunstancias dadas – eso pide nuestra inteligencia al escritor dramático".

"Cuando decíamos que en el escenario la palabra no tiene valor, recurriamos a otra ficción pedagógica, teníamos que enfrentarnos al teatro naturalista, teníamos que plantear al actor el problema del movimiento, pues éste se imaginaba que su misión era copiar fotográficamente la realidad, sin recurrir a la inventiva. Al actor le decíamos: "Oye, en el escenario tú no sólo representas a un personaje, además representas a un personaje en lucha, en conflicto con otros personajes; se producen catástrofes escénicas, surgen situaciones dramáticas. Pero tú recuerda que no estás viviendo eso, no estás en la realidad, sino que te hallas en el escenario, al que el actor entra. Y si no sabes, tienes que aprender a moverte. No sólo existen las palabras, la palabra va enlazada a una mímica determinada, haz que te brillen los ojos, que se abra la boca como es debido, que las manos se muevan como debe ser. El actor no puede andar por el escenario como un gramófono".

"En mi estudio yo decía: "Compañeros: no se apresuren a decir las palabras. ¿Acaso el niño nace recitando un monólogo de nuestro amigo BRODSKI o de algún otro aquí presente? El niño al nacer agita las manos, ensancha el pecho, pero sin pronunciar una palabra. Si no grita, el ginecólogo le da un chirlo en el trasero. Hagamos un enfoque genético de la cosa: en el movimiento pasa igual, el movimiento antecede a la palabra; la palabra es cosa compleja y el movimiento se produce antes de que se pronuncie la palabra.

"En el arte teatral hay que decirle al actor: primero aprende a moverte.

"Decía yo que la palabra está bordada sobre el movimiento; lo decía, y aquí insisto, porque en el teatro la palabra no sonará si no existe un buen esqueleto del escenario, un armazón de madera.

"A mi me fue fácil acoplar las palabras, porque ellas son un bordado, no en el sentido de adorno, sino que están apoyadas en el movimiento y se hallan en la superficie.

"Ahora no pensamos en la acrobacia, no en el entrenamiento que nos ayudó a desplegar el sistema biomecánico; ahora le toca el turno al movimiento, después a la palabra.

"Primero hubo que desentumecer los músculos, construir bien el esqueleto, aprender a caminar rítmicamente, saber levantar la cabeza, después llega el momento de decir: "Compañero: ¿Por qué andas sin cerebro?, ¿Por qué no piensas? "La palabra debe estar en tercer lugar: primero el movimiento, después, el pensamiento, y ya después la palabra.

"Primero el entrenamiento, según el sistema acrobático o biomecánico, para que en un local bien ventilado la persona desentumezca bien sus músculos, aprenda a respirar, a gritar cuando está emocionado, como grita el niño. Después lo pasamos a otro local, donde asimila los medios de expresión que requiere la profesión del actor. Hay que entrenar el movimiento, entrenar el pensamiento, entrenar la palabra.

De una Conferencia en un Seminario teatral (21 de mayo 1934)

"...El actor es la pieza más importante del escenario. Por eso, todo lo que lo rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor.

"Así pues, en el escenario lo principal es el actor, por lo tanto hay que disponer el escenario de forma que pueda desplazarse el actor y que todo lo demás: muebles, accesorios, utilería, le ayuden a hablar y a actuar, pues la obra teatral no debe relatar el hecho, sino mostrarlo. Los personajes son personajes en acción.

"El actor figura en primer término y todos los demás elementos deben estar coordinados con sus movimientos.

"Esta reducción se produjo ante nuestros ojos, pero fue preparada de antemano. La idea, repito, fue de GORDON CRAIG. Yo dí el segundo paso, haciendo adiciones sustanciales a su reforma del escenario.

"Hay que trazar un triángulo en el escenario y decir: todo lo que se halla fuera de ese triángulo, más allá de sus lados, debe considerarse espacio muerto y no debe ocuparse. La composición diagonal ha surgido en base de la ubicación del espectador en el teatro moderno.

"El actor se mueve en el escenario más de lo normal, porque el arte de la puesta en escena consiste en el cambio de ritmos. Las escenas se montan en base de trozos que contrastan, que se distinguen entre sí: Allegro es sustituido por moderato con brío, largo, hasta alcanzar presto y prestísimo.

CHARLA con la Compañía de TEATRO "D -37" de Praga (30 de octubre 1936)

"Cuando recibo el texto de la obra debo convertirlo en la partitura del realizador y sólo después podré ofrecerlo al actor.

"La labor del realizador se divide en dos períodos. El primero comprende su trabajo individual y el segundo el trabajo junto con el actor. Cuanto más trabaja el realizador en el primer período, tanto más fácil transcurre el segundo. Yo paso muchos años asimilando, como realizador, el texto del autor, para poder comenzar a trabajar con los actores en el escenario.

"En los primeros ensayos la labor de los actores de hecho consiste en conocer y asimilar el plano del realizador.

"¿Donde está la libertad del actor? En que en el segundo período del trabajo del realizador no se concibe sin la colaboración del actor. El realizador tiene en sus manos un cabo del hilo con que mueve al actor, pero el actor tiene el otro cabo del mismo hilo con que mueve al realizador.

"Sólo cuando me presento ante la colectividad de actores y siento abalanzarse sobre mí las iniciativas de muchas personas, cuando tengo que abrirme paso a codazos entre una masa de impulsos y de variantes, sólo entonces nace el montaje. Se comprende que yo jamás renunciaré a la concepción general.

"Aunque llego al escenario con un plano minuciosamente elaborado de antemano, para instrumentar la partitura necesito la colaboración del actor, el instrumento vivo de la obra.

"Como información os diré que procedo de una familia de músicos. Desde niño aprendí a tocar el piano y después, durante muchos años, el violín. Inicialmente debía consagrarme a la música, pero la dejé y me fuí al teatro. Considero mi formación musical como base de mi labor como realizador.

"El arte del actor en sus principios es un arte de improvisación. Al artista le gusta interpretar trescientas veces un mismo papel porque dice: el espectáculo número trescientos es para mí el primero, porque hallé matices que no había encontrado en el número doscientos noventa y nueve. Siempre buscan y encuentran. Soy partidario de eso. Pero dentro de unos marcos. Marcos de tiempo y de estilo. El estilo general del espectáculo, el ritmo general del espectáculo plantea determinadas demandas que no pueden ser soslayadas. Con ellas hay que contar.

"El montaje debe estudiarse de antemano".

"A Constantin Sergueievich le hablaron de un realizador que montó un espectáculo en dos meses. Stanislavski dijo: "Es que su fantasía no da para más de dos meses".

"En París alguien dijo: "El arte es una serie de inventos, sin inventos no hay arte". Muy bien dicho. Obtener el derecho a realizar audacias es impulsar el arte. ¿Creen que Picasso hizo pocas tonterías? No obstante, Picasso impulsó el arte. ¿Y los últimos dibujos de Matisse? Debemos verlos, sus dibujos de 1936, solo los dibujos, sin pintar. Considero que aquí, en nuestro colectivo, deberíamos establecer el régimen siguiente: estamos reunidos callados. Alguien trajo un álbum de dibujos de Matisse, supongamos, lo vimos y, hasta la vista, cada uno por su lado.

"Esto me recuerda que unos ingleses tenían una mesa redonda, en torno a la cual se sentaban una vez cada seis meses; venían a comer un pudin que tardaban una semana en prepararlo. Llegaban y no podían hablar: comían pudin en silencio (era tan sabroso que sólo podía comerse en silencio), después se levantaban y se iban. Un día, el que llevaba el pudin tropezó, cayó y se desparramó todo. Los ingleses no se inmutaron, quedaron sentados en silencio y se fueron después. Aunque no nos sirvan pudin estemos callados. Ese será el verdadero contacto entre artistas. Aquí no hacemos eso. Nos hemos vuelto terriblemente conversadores, listos en el mal sentido de la palabra.

"Al leer deben ustedes controlarse para que la lectura les sirva de entrenamiento. Deben recordar lo leído no como un libro de texto, sino en imágenes; aprendan a transformar lo leído en algo que pudieran dibujar. No hace falta que sepan dibujar. Si tienen dotes de dibujante, harán bien en dibujar esas escenas, pero mejor si se las imaginan cerrando los ojos, montan la escena en la imaginación, la sitúan en el espacio. Lo que en el libro figura con letras y signos de imprenta, ustedes lo imaginan vivo en el espacio y en el tiempo. Mediante entrenamiento lograrán combinar lo percibido a través de oídos y de los ojos con lo leído y convertir esto en imágenes.

"Las puestas en escena son el resultado de una labor intensa y perseverante para desarrollar la imaginación. Hay que entrenarse para recordar esas combinaciones, hay que tener gran reserva de ellas.

"Ustedes deben preguntarse: ¿Qué es la composición teatral? Los críticos de teatro y los realizadores esperan que hablemos de la composición de formas distintas a las demás. No vamos a descubrir el Mediterráneo: lean lo referente a la composición musical. En cualquier manual de música se expone claramente. Tomen un simple libro de texto y tendrán todos esos datos.

A los directores, les dice: "Una vez que se dispone del plan, si lo desean asesórense de los actores más inteligentes, mejor preparados, de espíritu creador, déngenles a leer la obra antes de la explicación al grupo. Hay que ponerse de acuerdo de antemano con el decorador y el músico. Hay que trazar un plan para acudir pletórico, saturado. Deben llegar con maquetas y esbozos para que el actor vea el material gráfico que ustedes les brindan a la primer explicación y establecer allí una atmósfera en la que el actor sienta ánimos de crear, se inspire. Desplieguen una exposición, expliquen a los actores como concibieron eso y así el primer ensayo, la primera charla, el primer encuentro tendrá emoción. En el arte el motor principal es la emoción.

"¿Cómo la explicación se puede hacer a la mitad o al final, cuando esa emoción arrebatadora debe surgir en el primer ensayo? Ustedes deben despertar esa emoción en los actores.

"En los ensayos hay que crearles condiciones para que trabajen paralelamente, para que estudien concienzudamente la labor del actor, las relaciones entre el actor y el realizador.

"Hay que acostumbrarse a preguntar sobre la marcha, no después del ensayo.

"Un aspecto muy importante es el ambiente en los ensayos. Al poner las escenas, al situar al personaje en el tiempo y en el espacio hay que tener una maqueta, los tabiques contruídos a la escala adecuada. Si lo construye a escala casual fracasará irremediamente. Una cosa es cuando el actor ensaya mentalmente su papel sabiendo que de esta mesa a aquella hay tres pasos (si tiene que acercarse para tomar un vaso, etc.) y otra cosa es ajustar esa misma idea a los cinco pasos; ésta será distinta, mas alargada que a tres pasos.

"De la utilería. Hay que procurar que los objetos, si no los mismos, sean parecidos a los que habrán en el espectáculo. No acostumbre a los actores a objetos que no existirán en el espectáculo. Procuren también que los ensayos se realicen no con luz parcial sino con luz semejante a la del espectáculo".

Ahora, del Tomo I de "Textos teóricos", cuya selección, notas y bibliografía – como quedó dicho– es la responsabilidad de Antonio Hormigon, tomamos de su Cronología, los siguientes datos:

"Año 1938:

- Por orden del Comité de Asuntos Artísticos, "es cerrado el teatro de Meyerhold (T.I.M.), el 8 de enero, acusado de formalismo, antisovietismo e izquierdismo. [Cierre que estuvo precedido de una larga, tenaz y calumniosa campaña de prensa, diarios y revistas, contra Meyerhold]⁽¹⁾
- En el mes de marzo, Stanislavski lo acoge en su Teatro de Opera como Director de Ensayos, no para hacer puestas en escena.

⁽¹⁾ Corchetes y subrayados son nuestros

[Lo que denotó la alta calidad humana y valiente solidaridad del maestro Stanislavski con su discípulo Meyerhold, sujeto a la obstrucción y descalificación oficial del gobierno. Como se verá en esta Cronología, no obstante la supuesta limitación del nombramiento, Meyerhold concluyó y dirigió la puesta en escena de "Rigoletto", propuesta por Stanislavski].

- Muerte de Stanislavski. [7 de agosto, luego de haber sido relegado a su domicilio y las clínicas, durante los últimos cuatro años, "Obra de complot", dice la señora Beatrice PICON-VALLIN, en el Tomo Cuarto de su investigación sobre Meyerhold, del Laboratoire de recherches sur le arts du spectacle, CNRS de Francia, titulado "Ecrits sur le théâtre", impreso en Lausanne, 1992.]
- Juicio contra Bujarin, Rykov y Yadoga.
- El 10 de marzo interviene en la puesta en escena de "Rigoletto", que no llegó a concluir Stanislavski.
- Alocución de Meyerhold en el "Congreso pan-unionista de directores de escena".
- Proyecta representar "Edipo Rey" y "Electra" en una plaza de Leningrado
- Pacto germano soviético.
- Siete días después comienza la segunda guerra mundial
- 20 de junio es detenido
- El 15 de julio su mujer, Zenaida RAIKH, aparece degollada en su domicilio.
- 1940
- El 2 de febrero Meyerhold es asesinado.
[Fusilado junto con M. KOLSTOV, condenados por el Colegio Militar de la Corte Suprema de la URSS, ante el que en última defensa oral Meyerhold se retractó de las confesiones que con torturas le habían arrancado los jueces y fiscales de quienes él dió los nombres.]
- 1941 - 1955
- El nombre de Meyerhold es prohibido en todas las publicaciones de la U.R.S.S.

Agreguemos a esta cronología, del Tomo I de "Textos teóricos", editado sin fecha, (pero que naturalmente hay que entender es anterior a 1972 la del tomo II), estos datos: Meyerhold ha sido rehabilitado en 1955, por tenaces gestiones de un familiar cercano; solamente en 1989 se han hecho públicas las circunstancias de su muerte.

Lo que puede llamar la atención de los lectores es cómo, (aparte de la indignación que causa la crueldad reaccionaria y humillante revelada en "el caso MEYERHOLD"),

habiéndole el gobierno cerrado su teatro (T.I.M.) el 8 de enero de 1938, Meyerhold siguió actuando, no sólo en las ocasiones que cita Hormigón: 5 de enero de 1939 con su Discurso en la sección de realizaciones de la sociedad teatral panrusa (1938-1939); el 11 de enero antes esos mismos realizadores; y en la Conferencia de Directores de escena de teatros dramáticos el 17 de enero de 1939; sino sus otras actuaciones, (aparte de la puesta en escena nombrada), que no las cita Hormigón, como el acto con deportes en Leningrado, y la de su participación en la Conferencia, junio del 1939, al término de la cual, el 20 de junio, es detenido Meyerhold.

Se explica todo ello por la tenaz perseverancia de un formidable hombre del teatro ruso universal animada por una fe y un amor a su pueblo, a su teatro y al ser humano, que motivaron una larga serie de actuaciones hasta el día de su detención.

Anotemos que la información sobre Meyerhold, sus luchas renovadoras, su empeño artístico y "el caso Meyerhold", en forma amplia, detallada y documentada, la obtendremos oportunamente en la publicación de nuestros hermanos del Teatro de los Andes, "El Tonto del Pueblo".

En la próxima CH. D. N° 12 - MAF II, iniciamos la reproducción de párrafos seleccionados de otro libro de Vsevolod MEYERHOLD.

Tema: Proseguimos escuchando la palabra de Meyerhold que ahora dice de la importancia de la danza para el actor: "La vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el sumun de sus posibilidades es la danza".

Como anunciamos, en esta CH. D. N° 12 - MAF II, iniciamos la transcripción de fragmentos seleccionados de otro libro de Vsevolod MEYERHOLD, "*Le Theatre Theatral*", editado por Gallimad, Paris, 1963.

Presagios literarios de un nuevo teatro.

"Toda obra dramática comporta dos diálogos: el exterior –necesario– que consiste en palabras acompañantes y explicando la acción; y el diálogo interior que el espectador sorprenderá no en las réplicas sino en las pausas, no en los gritos sino en los silencios, no en los parlamentos sino en la música de los movimientos plásticos.

"MAETERLINCK construye el diálogo exterior necesario de manera que no atribuye a sus personajes mas que un mínimo de palabras con un máximo de tensión".

La plástica

"Para entregar el diálogo interior, Richard WAGNER llama en su ayuda a la orquesta: la frase musical cantada le parece insuficiente. Piensa que la orquesta sola podrá decir lo que ha quedado en suspenso revelando el misterio al espectador. Como la frase cantada en el "drama musical", la palabra en el "drama" no es un instrumento bastante poderoso para revelar el diálogo interior. En efecto, si la palabra era el único medio de revelar la esencia de la tragedia, no importaba qué podría mostrar ésta sobre la escena. Pronunciar el texto, y hasta pronunciarlo bien, no significa hacerlo pasar más allá del escenario. Es pues necesario buscar otros medios para expresar lo que ese texto tiene de inacabado, de latente.

"Wagner encarga a la orquesta de revelar las emociones; yo, las revelo en los movimientos plásticos.

"Sin duda, el antiguo teatro, también hacía uso de la expresión plástica. Pensemos en SALVINI en "Otelo" o en "Hamlet". Pero para mí se trata de una otra plástica.

"La antigua correspondía rigurosamente al texto debido, mientras que yo pienso en "una plástica que no corresponde a las palabras".

"¿Qué significa esto? Dos personas conversan sobre el tiempo, el arte, sus departamentos de vivienda. Con la condición de que sea un poco sensible, una tercera persona, que observa a las primeras, sabrá gracias a ese intercambio de palabras indiferentes, si los interlocutores son : amigos, enemigos o amantes. Pues, hablando, ellos hacen gestos, toman actitudes, bajan los ojos de una manera que no corresponde a lo que ellos dicen y que permite definir sus relaciones recíprocas... Dócil a la voluntad del autor, el director de teatro despliega un puente entre el espectador y el actor imprimiendo a los movimientos y a las posturas de los intérpretes el diseño que ayudará al espectador a penetrar su diálogo interior escondido... Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones entre los seres está expresada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios... Las palabras se dirigen al oído, la plástica a los ojos. Es pues bajo la impulsión de impresiones dobles: visuales y auditivas que trabaja la imaginación del espectador.

"La diferencia entre el antiguo y el nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra está subordinada cada una a su propio ritmo, los dos ritmos no coinciden siempre.

"En lugar de la acumulación insensata cara a los escenarios naturalistas, el nuevo teatro exige una composición rigurosamente subordinada al movimiento rítmico y a las líneas, a la consonancia musical de las manchas de color.

"Y puesto que aún no hemos renunciado totalmente a los decorados, nos es necesario aplicar allí también "el principio del ícono". Nos hace falta un decorado que impida se diluyan los movimientos plásticos del actor que son el principal medio de expresión del diálogo interior, un decorado que concentre toda la atención del espectador sobre los movimientos.

"El trabajo sobre "La muerte de Tintagiles" de Maeterlinck, nos enseñó a disponer las figuras sobre la escena según la manera de los bajo relieves y de los frescos, a exteriorizar el diálogo interior con ayuda de la música del gesto plástico; eso nos

permite verificar en la práctica el marcar la acentuación artística por la cual reemplazamos la antigua acentuación "lógica"...

"¿Cuál es la vía que permite al cuerpo, flexible en su trabajo escénico y en su expresividad, alcanzar el cúmulo de sus posibilidades?"

"Es la vía de la danza, Pues la danza, que hace mover al cuerpo en la esfera rítmica, es lo que la música es al sentimiento: una forma creada artificialmente, sin ayuda del conocimiento.

Wagner: "El arte de la música y el de la poesía no devienen comprensibles... mas que a través de la danza".

"Allí donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza. En el Nô Japonés, el actor debe ser también un danzarín.

"Es gracias al actor primeramente que la música traspone la medida de tiempo en medida de espacio". Gracias a la mímica y a los movimientos del actor, indicados por el diseño musical, lo ilusorio deviene real; lo que flotaba en el tiempo, se materializa..."

La barraca de la feria

"Para transformar un pensador en dramaturgo, sería bueno hacerle escribir varias pantomimas. No se le autorizaría a dar la palabra al actor, sólo después de haber creado un trazado, esquema o diseño de movimientos. ¿Cuándo se escribirá sobre las tablas de las Leyes Teatrales: en el teatro las palabras no son más que diseños sobre el bosquejo de los sentimientos?

"El hecho es que el montaje de esas piezas silenciosas revela, tanto al actor como al director, el poder de los elementos fundamentales del teatro: poder de la máscara, del gesto, del movimiento, de la intriga.

"Ahora bien, el actor contemporáneo desconoce esos elementos. Ha perdido toda atracción por las tradiciones de los maestros de su arte. Sus colegas mayores no le hablan más que de la técnica que se basta a sí misma. El comediante, el actor contemporáneo se ha vuelto "un decidor inteligente". "La pieza será leída con trajes y con maquillaje", podría ponerse sobre los afiches.

"El público viene al teatro para ver el arte de un ser humano, por lo tanto es ese arte que hay que mostrarle. El público espera la invención, el juego, la destreza y habilidad, y se le presenta la vida o su servil imitación.

Reproducimos fragmentos de este tan importante artículo del actor IGOR ILINSKI: "Sobre si mismo", que en un gesto, brotado de su indudable capacidad de juicio teatral y de su indudable cariño por esos dos extraordinarios seres Constantin S. Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, los acerca fundadamente en los resultados de sus experiencias teatrales.

La biomecánica

"Meyerhold nunca ha formulado su método biomecánico. Sus resúmenes sobre esto han quedado difusos y llevaban sobre todo un carácter polémico dirigido contra las teorías de "los sentimientos vividos" en el teatro. (Contra Stanislavski, de aquel tiempo, sobre todo, que exigía que el actor supiera "revivir" en escena los sentimientos que hubiera experimentado en casos parecidos en su vida privada).

"No me detendré pues sobre los comienzos de este período, mientras que él atribuía a la biomecánica una capacidad educativa para la formación del hombre nuevo sobre la escena y en la vida. En esta época, se exigía la racionalización de los movimientos y del comportamiento físico, en aplicación de la teoría de Gastev relativa a la organización científica del trabajo. Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se encargaban sobre el escenario de una tarea definida. Él quería que sus gestos y los pliegues de sus cuerpos se adhiriesen a un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía él, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también, porque están determinados por la posición del cuerpo, a condición que el actor posea reflejos fácilmente excitables, es decir a las tareas que le son propuestas del exterior, él sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. El juego del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Por ejemplo: representando el miedo, el actor no debe comenzar por tener miedo ("vivirlo") ,y luego ponerse a correr; no, él debe primero ponerse a correr (reflejo) y no tener miedo más que después, cuando él se vea correr. En lenguaje teatral de hoy, eso significa: "No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física".

"Es ahí, me parece, que opera la reunión entre la Biomecánica de Meyerhold y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski. Sin ser un partidario encarnizado de

ninguno de esos dos métodos, pienso que su estudio y su conocimiento práctico enriquecen enormemente al actor y completan su equipamiento técnico. Esto es verdad sobre todo para la biomecánica extensamente comprendida y tal como Meyerhold la elabora en un período ulterior. Una vez atenuado el ardor polémico y la brutalidad de las definiciones del comienzo, él busca establecer, por medio de ese sistema, las leyes de desplazamiento del actor en el espacio escénico por la vía de las experiencias sobre esquemas de entrenamiento y de procedimientos de juego. En esas experiencias, él tenía muy exactamente cuenta del comportamiento del actor sobre el escenario, comportamiento que él trataba de regular.

"¿Qué significa eso prácticamente?"

"El actor hace ejercicios de biomecánica. He aquí algunos: sirviéndose de un cierto procedimiento, él toma el cuerpo de su compañero extendido sobre el suelo, lo pone sobre su espalda y lo lleva. Hace caer ese cuerpo. Lanza un disco y extiende un arco imaginario. Da una cachetada a su compañero y recibe una (de una cierta manera). Salta sobre el pecho de su compañero y lo recibe sobre el suyo. Salta sobre la espalda de su compañero que se pone a correr llevándolo, etc.. Ciertos ejercicios eran más simples: tomar la mano de su compañero y tirar su brazo, rechazar al compañero, tomarlo de la garganta, etc.

"Aunque al comienzo hicimos alguna vez la demostración de esos procedimientos en el curso de las representaciones, no se debe, en principio, transportarlos al escenario: ellos deben servir únicamente a darnos el gusto del movimiento consciente sobre el escenario.

"Estos ejercicios, que tenían de la gimnasia, de la plástica y de la acrobacia, desarrollan en los alumnos el golpe de mirada justa; ellos les enseñan a calcular sus movimientos, a volverlos racionales y a coordinarlos con los de los compañeros; ellos les enseñan una serie de procedimientos que, variados, ayudarán a los futuros actores a moverse en el espacio escénico más libremente y con más expresividad. Así una persona, que ha aprendido una cantidad de pasos de danza, improvisará cómodamente unos nuevos sobre una música cualquiera combinando los pasos indefinidamente.

"Meyerhold fundaba la biomecánica sobre la naturaleza racional y natural de los movimientos. Él consideraba que un estudio muy apretado de ballet marcaba al actor

confiriéndole un cierto estilo "de ballet". Se observa una tendencia análoga en los acróbatas y entre los deportistas.

"Meyerhold quería que, libre de toda obsesión de manera o de estilo, la biomecánica no comportaba más que elementos naturales y racionales. Desgraciadamente, ciertos "biomecánicos" muy celosos, para quien esos ejercicios devenían un propósito en sí, no podían evitar una suerte de manierismo.

"Meyerhold consideraba en grado importantísimo la expresividad del cuerpo. Hacía la demostración sobre un muñeco de títeres: introduciendo sus dedos, obtenía los efectos más diversos. Pese a su máscara fijada, el muñeco expresa tanto la alegría, los brazos abiertos; tanto la tristeza, la cabeza colgada, o aún el orgullo, la cabeza hacia atrás. Bien manejada, la máscara puede expresar todo lo que expresa la mímica. Meyerhold atribuía un gran alcance al cuerpo expresivo y a las diferentes abreviaturas que él presenta sobre la escena. "Es necesario –decía– conocer su cuerpo bastante bien para saber exactamente de que tiene el aire en tal o cual postura".

"Él llamaba a esta facultad del actor: "autoespejo".

"La biomecánica permite al actor dirigir su juego, coordinarlo con el espectador y con sus compañeros, comprender las posibilidades ofrecidas por los juegos de escena a los movimientos expresivos.

"He aquí como él defendía su sistema: "Si yo tomo la pose de un hombre triste, puedo ponerme a experimentar la tristeza. En mi calidad de director de escena biomecánico, cuido que el actor esté sano y alegre y que sus nervios no se descompongan. Importa poco que se juegue una pieza triste, –quédese alegre y no se concentre interiormente para no volverse neurasténico. Algunos actores hacen toda clase de manipulaciones para penetrar en un mundo triste, y eso los vuelve nerviosos.

"En cuanto a nosotros, decimos: "Si yo le hago tomar una pose triste, vuestra réplica lo será también..."

"Pero en esta misma charla Meyerhold decía que, primero el actor-artista imagina. Es la imaginación la que le hará tomar una pose triste, y es después solamente que esta pose lo pondrá triste; es la imaginación que le forzará a correr y de esta carrera nacerá el miedo.

"El hecho que, el proceso creador del juego, Meyerhold asigne el primer lugar a la imaginación, determina la importancia del actor en tanto que elemento del espectáculo. A menudo se ha dicho que Meyerhold no quería más que hacer actores independientes y dotados, porque el actor no era para él más que una marioneta o un robot, condenado a tarea puramente formal que él le había asignado. No son más que palabras vanas. En realidad, el actor, del que en el fondo él no ha impugnado el rol, no ha cesado de ocupar en su "teatro de Metteur en escena" un rol cada vez más importante.

"Más tarde Meyerhold se mostró más circunspecto desde el punto de vista de los problemas de la psicología de la creación. Su "sistema biomecánico" continuamente se modifica y amplía, sin jamás devenir un dogma.

"Tan paradójal como puede parecer, siendo ahora yo un actor de un teatro realista como el Maly y donde he encontrado "el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, si echo una mirada sobre el camino recorrido, acepto muchas más cosas del "sistema biomecánico" de Meyerhold que en el tiempo en que yo era actor meyerholdiano".

Extractado de Igor ILINSKI: *"Sobre sí mismo"*. Edición de la Sociedad Teatral Pan-rusa. Moscú, 1961.

Esste artículo del afamado Igor ILINSKI, ha contribuído poderosamente a poner de relieve la complementariedad de los trabajos precursores de Vsevolod MEYERHOLD, de elaboración renovadora de Constantin S. STANISLAVSKI, que concretó el esfuerzo de ambos, en el Método de las Acciones Físicas.

Meyerhold, el 25 de diciembre de 1937, ante su grupo el GOSTIN, en asamblea dijo:

"Cuán magnífico hubiese sido si nosotros (con Stanislavski) hubiésemos formulado de entrada y de manera realista todos nuestros nuevos principios relativos al juego del actor, a la parte psicofísica del actor, entonces nosotros hubiésemos incorporado a las filas del Teatro de Arte. No hubiésemos aportado más que un aditivo al método de

* Tomado del libro "ECRITS SUR LE THEATRE", de VSEVOLOD MEYERHOLD tomo IVº 1936 - 1940 con el que termina este trabajo sobre el autor, en cuatro tomos, en su traducción del ruso, prefacio y notas, la estudiosa investigadora Beatriz PICON-VALLIN, editado por L'age d'homme", en Lausanne, 1992

Stanislavski. Por otra parte es necesario terminar con esa necedad que consiste en pretender que Constantín STANISLAVSKI y yo seríamos antípodas el uno del otro. Representamos dos partes complementarias".

En la próxima CH. D. N° 13 - MAF II, continuamos con la palabra valiosa de Vsevolod MEYERHOLD.

Tema: *Estamos transcribiendo opiniones de Meyerhold tomadas de su libro "Le theatre theatral", como aquella que tanto peso ha tenido en el ámbito teatral: "En escena el actor no debe olvidar en ningún momento que él juega... Jugando interpretando, el actor puede no sentir nada..."*

Proseguimos en esta CH. D. N° 13 - MAF II, con la reproducción de fragmentos del libro "*Le Theatre Theatral*" de Vsevolod MEYERHOLD.

El actor y su empleo

"La naturaleza de un actor debe ser esencialmente apta para responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esta aptitud, no podrá ser actor.

"Responder a los reflejos significa reproducir, con ayuda del movimiento, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.

El juego del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados.

"Esos modos de expresión son los elementos mismos del juego. Cada elemento comporta invariablemente tres pasos:

- 1° La intención,
- 2° la realización,
- 3° la reacción.

"La intención se sitúa en la fase intelectual de la tarea (propuesta por el autor, el dramaturgo, el director o por el actor mismo).

La realización comprende un ciclo de reflejos: reflejos de volición, reflejos miméticos (movimientos que se extienden al cuerpo entero y a su desplazamiento en el espacio) y reflejos vocales.

La reacción sigue a la realización: ella supone una cierta atenuación del reflejo de la voluntad y prepara al actor a una nueva intención (pasaje a una nueva fase del juego).

"Gracias a la aptitud del actor de responder inmediatamente a las excitaciones , su tiempo de reflexión es reducido al mínimo.

El que ha constatado en él esta aptitud puede devenir actor y ocupar en el teatro un empleo conforme a sus propiedades físicas naturales.

El actor y su técnica

"Meyerhold representa los métodos de la puesta en escena, bajo dos formas geométricas: un triángulo y un recta horizontal. Es el triángulo el que nos interesa: "El punto superior figura el director, y los dos puntos inferiores, el autor y el actor, dice él. El espectador percibe la obra de estos dos últimos a través de la obra de director".

En un "teatro triángulo", el director comienza por revelar su plan con todos su detalles; él explica cómo ve los personajes, indica las pausas y hace ensayar hasta realizar su concepción en los menores detalles. Un tal teatro es comparable a una orquesta sinfónica, en la que el director de teatro es un director de orquesta.

"Meyerhold exige de los ejecutantes la perfección técnica, la virtuosidad. El rompe en eso con la triste tradición del arte escénico ruso que había siempre y sobre todo apreciado en el actor su talento y sólo su talento.

"Es sin embargo su pertenencia al teatro de Arte de Moscú que le ha permitido a Meyerhold asimilar la noción de la perfección técnica. Ahí se luchaba contra los modelos dados y los clisés, pero como se obligaba al actor a "vivir" los sentimientos de su personaje, esta lucha no podía concluir en los resultados buscados.

Después de haber roto con la tendencia naturalista del Teatro de Arte, Meyerhold elabora un nuevo método de interpretación escénica: la estilización, al mismo tiempo que una nueva técnica del actor. Exigía de éste que procediese a un entrenamiento de su cuerpo.

"De otra parte, él reemplazaba los acentos "lógicos" de interpretación por otros, que permitiesen "entregar el diálogo interior con la ayuda de la música de los movimientos plásticos". El actor necesitaba pues, poseer un sentido musical desarrollado.

"Hasta aquí, él queda como el único que haya intentado introducir la forma en la práctica del actor ruso.

"Stanislavski, para elaborar su sistema, había sacado de los manuales de psicología de JAMES y de RIBOT ("los sentimientos vividos", "la aptitud de sentir", las emociones y las voliciones). Meyerhold, también, ha utilizado los datos de la psicología y de la reflejología objetivas como fundamentos del arte del nuevo actor. Cree que lo que hay de más precioso para ese nuevo actor, es la aptitud de reflejar (actor, inteligente, menos inteligente, poco inteligente o estúpido) y la propensión a la autocrítica. En escena el actor no debe olvidar en ningún momento que él juega; es necesario que quede consciente del estado de espíritu de la sala y busque emplear su receptividad con el máximo provecho para él mismo...

"Jugando, interpretando, el actor puede no sentir nada, no experimentar ninguna emoción. La sola cosa que importa, es que, de una manera o de otra, el espectador reaccione ante lo que pase sobre la escena.

"Desde entonces la perfección técnica del actor, que Meyerhold ha preconizado siempre, adquiere una importancia primordial. El problema del actor virtuoso se vuelve actual, con la diferencia que antes la virtuosidad se bastaba a si misma; ella revelaba el arte por el arte por lo que la demostración servía al puro placer. Ahora, por lo contrario, la técnica juega un papel utilitario: ella está encargada de ayudar al actor a alcanzar una nitidez rigurosa de la forma, a fin de poder instalar delante del espectador, especímenes humanos de diferentes especies sociales. La necesidad, más que nunca, se impone de "instrumentar" la composición de los ejecutantes de un espectáculo.

"El cálculo preciso del tiempo es para el actor el más seguro de los criterios que le permiten controlar y actuar su propio juego. Es por lo que él tiende a utilizar sobre el escenario objetos: Son los fieles acompañantes de su trabajo escénico. Los accesorios y el dispositivo constructivo ayudan verdaderamente al actor.

"Es al teatro oriental que Meyerhold le ha sacado prestado "el ante juego". Antes de abordar la situación propiamente dicha, el actor japonés o chino actúa toda una pantomima. Sin una palabra, por una serie de gestos alusivos, él sugiere a los espectadores la idea del personaje que él encarna y los prepara a percibir de una cierta manera lo que va a seguir.

"Sucede a veces que esta pantomima "preparatoria" se prolonga un cuarto de hora para poner en relieve una breve réplica. Los actores orientales conocen a la perfección el mecanismo teatral, lo que les permite preparar al espectador a experimentar la impresión deseada. A veces el principal interés de la actuación reside en este "ante-juego".

"En cuanto al juego renversado", (término de aire "industrial", que viene de invertir la corriente eléctrica), es, en el fondo, un aparte: cesando súbitamente de actuar su personaje, el actor interpela al público directamente, para recordarle que él no hace mas que jugar y que en realidad el espectador y él son "cómplices".

"Sin embargo, todos estos procedimientos no son eficaces mas que si el actor llega a aplicarlos con la precisión de un músico de orquesta.

"La pasión, que Meyerhold ha experimentado siempre por el circo y el music-hall, tiene razones teóricas: es allí que él encuentra las cualidades que cree indispensables al actor dramático: nitidez, virtuosidad de la técnica, sentido absoluto del ritmo, agilidad corporal que, en un mínimo de tiempo, consigue insertar el máximo de sensaciones. Es invitando al actor a aprender su oficio cerca del acróbata, del clown, del prestidigitador y del danzarín que Meyerhold elabora su nuevo sistema de actuación escénica: La biomecánica, la cuál, en el fondo, reanuda las tradiciones de las altas épocas teatrales".

La reconstrucción del teatro. 1926.

Tomado de los estudios de V. Soloviev y S. Mokoulski.

"Tomamos fragmentos de los tres estenogramas de conferencias dadas por Meyerhold en Leningrado, Kiev, Kharkov. 1930.

Estimulamos la actividad cerebral del público. Este es un aspecto del teatro. Pero está el otro que hace un llamado a la sensibilidad. Bajo la acción del espectáculo, la

sala debe pasar por todo un laberinto de emociones. El teatro no actúa solamente sobre el cerebro sino principalmente sobre el "sentimiento". Por tanto, si el teatro no es más que retórica y razonamientos, si él presenta diálogos prestados de una dramaturgia limitada a las conversaciones, no es más teatro sino una sala de conferencias, y nosotros no lo aceptamos.

"El teatro no existe mas que por el empleo de medios teatrales específicos. Para crearlo, no es suficiente actuar únicamente sobre el cerebro del público, es necesario que el teatro ejerza su ascendiente sobre los sentimientos. La lucha y los conflictos escénicos no son tesis a las cuales se opongan antítesis. No es eso lo que el público viene a buscar en el teatro.

"La nocividad del teatro anti-estético, que no revela más que la retórica y de la propaganda razonante, no se necesita demostrarla.

"La aburridora estructura dramática en actos no satisface más al público. Nosotros experimentamos la necesidad de dividir las piezas en episodios o en cuadros, sobre el ejemplo de Shakespeare o de autores del antiguo teatro español.

"En primer lugar, es necesario intensificar los elementos del espectáculo que se dirigen sobre todo a la emotividad del público.

Ahí también, el primer lugar pertenece al actor, dispensador de energía.

"El sueño no es el único género de reposo, "la acreación" del cerebro, sobre la cual insisten los neurólogos preconizando el reír a las personas nerviosas como el mejor remedio, no es menos importante".

El crepúsculo

Tomamos algunos fragmentos de este capítulo constituido por dos notas de Nina Gourfinkel, noticia de las puestas en escena últimas de Meyerhold, y su famoso discurso, al que en otro parte ya hicimos referencia, de abril de 1936.

Fragmentos de la primera nota de N. Gourfinkel:

"Una nueva etapa se habría franqueado en abril de 1932, cuando el Comité central liquida las organizaciones "izquierdistas" artísticas y literarias; en 1933, fue el turno de

la Asociación de nuevos directores, semillero del "meyerholdismo". Esa evolución encontró su resultado lógico en la proclamación, por Gorki y Zdanov, de la soberanía del "realismo socialista", en el Iº Congreso pan-unionista de los escritores, en agosto de 1934.

"Es en esta atmósfera de más en más pesante que trabajó Meyerhold. La unidad de su grupo presentaba fisuras. Ciertos alumnos comenzaron a dejarlo".

"Entre las últimas puestas en escena de Meyerhold, citamos "La Dama de las Camelias", el 19 de marzo de 1936. Se cree que, por una vez, el director había respetado el texto. Era una reconstitución estetizante de la época, sostenida por la música y realizada por juegos de escena "en diagonal", a través del escenario, de manera que daba al público la impresión de seguir la obra entre bastidores, al sesgo".

Ahora de la nota final del capítulo, de Nina Gourfinkel:

"En enero de 1936, Zdanov atacó deshonrando al "formalismo" en la sesión del Soviet Supremo, e invitaron a los "sostenedores del formalismo" a hacer su autocrítica. El compositor Shostakovich fue la primer víctima; en el área teatral el Teatro de Art II, tachado de "morbidez y .desviacionismo", el 28 de febrero de 1936 fue cerrado. Y enseguida comenzaron "las purgas".

"En el mes de abril se reunió una conferencia de directores teatrales en la que los formalistas" estaban invitados a confesar públicamente su culpa. Muy pocas voces se atrevieron a pronunciarse en defensa de Meyerhold que hacía la figura del principal acusado".

Del discurso de Meyerhold en esa ocasión tomamos algún fragmento:

"La biografía de un artista auténtico es la historia de su eterno descontento de sí mismo. Se me acusa de haber ido a Leningrado a hacer mi propia conferencia: Meyerhold contra el meyerholdismo. ¿Por qué lo hice?

"Leningrado cuenta en gran número de mis alumnos, y me hacía falta penetrar, si puede decirse, en el corazón mismo del hormiguero.

En Moscú, tengo menos alumnos y más imitadores. Son estos últimos los que me hacen el peor daño.

"Nuestro Arte teatral es complejo: estamos conminados a hacer reencontrarse sobre el escenario los elementos más heterogéneos. Debemos pues escoger cuidadosamente aquellos que son dignos de ese reencuentro.

"Un espectáculo puede ser preparado durante dos o tres años. Sé por experiencia que cuando he reflexionado años sobre una pieza, la pongo en escena rápidamente. El actor no me toma desprovisto, puedo responder con precisión a cada una de sus preguntas.

"¿Por qué insisto en la necesidad de las experiencias? Con la publicación de los artículos de Pravda, muchos directores experimentan un inmenso alivio. Ellos gritan: "En fin, ¡ahora será fácil trabajar!", "¡Viva el justo medio!", "¡Ninguna desviación ni a izquierda ni a derecha!".

"Terminando mi alocución, quisiera detenerme aún sobre el problema de la forma y el fondo. Los dos forman una unidad, una unidad que se obtiene cimentándolos fuertemente. Ese cemento es la voluntad y las fuerzas vivas de un hombre - el artista. El hombre crea la obra de arte donde el hombre es lo principal, y es a los otros hombres que él la ofrece.

"En una obra de arte auténtica, la forma y el fondo son indisolubles y así deben serlo para seducir a un genio creador. El artista conoce la alegría en el momento en que, dominada por el fondo, brota la forma de expresión adecuada. Admirando la forma el artista le siente respirar y adivina en sus profundidades la pulsación de la idea". 1936.

En la próxima CH. D. N° 14 - MAF II, concluiremos con la palabra de Vsevolod MEYERHOLD, contenida en su libro "*Le Theatre Theatral*".

II

Tema: *Antes de separarnos de las enseñanzas de Vsevolod MEYERHOLD, concomitantes con las de su maestro Constantin Sergueievich STANISLAVSKI, reproducimos varias notas del libro de Meyerhold, "Ecrits sur le theatre", tomo IV°.*

Esta Charla Debate N° 14-MAF II, transcribe fragmentos de notas tomadas del tomo IV° del libro de MEYERHOLD, "Ecrits sur le theatre" que junto con los otros tres anteriores, forma parte del estudio sobre la obra y traducción de la misma, de este hombre de teatro, realizada por *Beatrice Picón-Vallin*.

Sobre la aseveración de Meyerhold ya consignada, de que lejos de ser su trabajo de búsqueda e invención, antípoda del de Stanislavski, ha sido de complementación, veamos lo que al respecto decía en los ensayos de "El baile de Máscaras" de LERMONTOV, 1938-39, pág. 225:

"A veces el interior ayuda a encontrar el exterior, pero a veces en el teatro, es lo contrario: el exterior ayuda a encontrar el interior. Es en el pasado que se decía de manera primitiva: "Stanislavski, es del interior al exterior; Meyerhold, es del exterior al interior". Es un esquematismo que ya no pasa. De dos cosas una: o somos los dos artistas, o somos los dos bomberos (ignorantes). En el caso presente ("El baile de Máscaras") ustedes deben imperativamente encontrar todos los encantos del personaje, todas sus evoluciones, en su exterior.

"Para representar Lermontov no es suficiente comprender su mundo interior, es necesario también tomarlo exteriormente".

De la misma obra, en el ensayo, diciembre 9 de 1938, pág. 238:

"(A Novski): No actúe de perfil. No olvide al público. Es terriblemente disgustante. Es un juego según el sistema de Stanislavski" mal entendido. Es necesario no olvidar que no están solamente dos en el escenario, sino que hay aún una

tercera persona, el espectador. Stanislavski hace siempre entrar al actor en escena de tres cuartos; y ustedes entren también de tres cuartos en relación al público".

De la conversación con los intérpretes (de "Baile de Máscaras"), 27 de diciembre de 1938, pág. 241:

"Lo más típico de la dramaturgia de Lermontov, es el carácter apasionado en el que toda réplica, cada trozo es pronunciado. Todo debe ser dicho con extraordinaria pasión. Yo también soy así, tomo todo con pasión. (...) Conmigo la vida no es jamás tranquila". Pág. 242: "Así se construye un espectáculo. se juega a las cartas con pasión, se viene al baile de máscaras con pasión, bajo la máscara todos son iguales, porque justamente todos arden de pasión. Las Diana, las Venus, todas esas gentes aportan su carácter apasionado. En el reinado del régimen de Nicolás II, todos ellos, estaban oprimidos a tal punto que cuando salían y llegaban a cualquier parte, ellos se desbordaban.

"Ellos son esta humanidad cuyo temperamento está tan amordazado que deben forzosamente expandir hacia cualquier parte lo demasiado oprimido de ese temperamento, porque es imposible marchar siempre sobre las puntas de los pies. Deben romper los cristales y lo hacen, no solamente los vidrios sino también su cabeza, para incitar a la humanidad hacia la revuelta. Esta pasión es latente en Lermontov. En toda su dramaturgia él se bate contra el gran mundo, contra Bekendorf, contra los asesinos de Pouchkine, contra todos aquellos que han encerrado al mundo en un calabozo al que le han puesto las cadenas. Esto significa que todo eso es indignante, que todo eso son los gemidos y los gritos de una humanidad de vanguardia, de todos los Ryleiev. Tchaadaiev, de todos aquellos que fueron encarcelados, exiliados, colgados, encerrados en los fortines..." "Es eso lo que es necesario sentir, camaradas. Esa es la biografía de Lermontov".

En la reunión del 5 de enero de 1939, pág. 247:

"¿Es que un ingeniero llegando a la fábrica "hoz y martillo va a hacer ensayos para modelar tal o cual pieza? No, seguramente... Todo eso debe ser previsto y expresado en su plan, en su proyecto. El metteur en escena que no tiene su plan, su proyecto de la representación del espectáculo, en su conjunto, no tiene el derecho de encontrarse con los actores".

De la imaginación dice, en pág. 248:

"Si un metteur está desprovisto de imaginación, cualquiera que sea su capacidad para construir una composición sobre un plan técnico, él no hará nada de todas maneras".

Y en pág. 250:

"De un metteur en escena, se le dijo un día a Stanislavski, que ese metteur había montado un pieza en dos meses. "Eso es –respondió Stanislavski– "porque él no tenía delante suyo más que dos meses de imaginación".

En la Conferencia de los Cursos para metteur en escena, 17 de enero de 1939, pág. 258: "Yo creo que la primera cosa fundamental, la cosa indispensable sobre la cual debe trabajar un metteur en escena, es la imaginación"

"Es abasolutamente necesario que en el primer ensayo, la primera explicación, en el primer encuentro se pongan en movimiento las emociones.

"El esfuerzo constante hacia un objetivo y su realización me emocionan, y ese estado de emoción me ayudará a ejecutar mi trabajo con alegría. Lo que distingue nuestro trabajo: está construido sobre la emoción".

Y ahora diversos pasajes en que se refiere a Stanislavski:

Pág. 268: "Cuando yo me encontré con Stanislavski esos últimos meses, él ha absorbido con avidez todo lo que yo podía decirle que no supiera aún, pero él conocía todo, no había ninguna cuestión entre las que yo he abordado, que él no la conociese, que él no se hubiera interrogado a su manera, porque aunque él hubiera tenido una experiencia completamente diferente de la mía, él estaba impregnado de todo eso.

"Y, bien seguro, es terriblemente triste que ese gran hombre haya muerto demasiado pronto. (A este respecto, no estoy de acuerdo con las prescripciones de sus médicos que lo han obligado a estar encerrado, salía muy poco, y yo estimo que a él le hubiera valido mejor hacerle tomar aire. Si él hubiera tomado aire, él viviría aún)".

Como antecedente para lo que luego transcribiremos del libro de Picon-Vallin, reproducimos de "Le Theatre theatral" de MEYERHOLD, una anotación de 1938:

"Cada vez que estoy arrinconado por un tropiezo grave, sé que debo esperar calmado y pacientemente la llegada de un milagro. La mano amiga que me salvará... Ahora, cerrado el teatro Meyerhold (Gostim), recibo la llamada telefónica de

Constantin Sergueievich STANISLAVSKI..." (Fue cuando Stanislavski le dió el trabajo de Director de Ensayos en el Teatro de Opera y Arte Dramático Stanislavski, de donde mientras estaba preparando un segundo montaje de la ópera, la policía rusa se lo llevó, junio de 1939; a los pocos días "unos bandidos" degüellan a su compañera Zenaida RAJCH; en agosto de 1938, su amigo C. S. Stanislavski había muerto, y ocho meses después de su detención y tortura, Meyerhold fue fusilado...)

Porque no resistimos la tentación de mostrar algunas facetas de personalidad extraordinaria de este noble maestro, reproducimos unos párrafos de la carta fechada el 18 de abril de 1901, que Meyerhold escribió a Antón Pavlovich CHEJOV, comentando lo sucedido en San Petersburgo cuando el Teatro de Arte dirigido por Stanislavski, y al que él integraba, representó "El Doctor Stockman" ("El Enemigo del Pueblo"), de Enrik Ibsen.

"Sí, el teatro puede jugar un rol inmenso en la transformación de todo lo que existe".

"Mientras que en la iglesia y sobre la plaza, se golpeaba cruel y cínicamente a esta juventud con látigos y sables, ella podía, en el teatro, dar libre curso a sus protestaciones contra la arbitrariedad policial, destacando de "Doctor Stockman" las frases que no tenían nada que ver con la idea de la pieza, pero que esta juventud apladía frenéticamente".

"¿Es justo que los imbéciles gobiernen a las personas instruídas?" o "Cuando se va a defender la libertad y la verdad, no es necesario ponerse las mejores vestimentas". Tales son las frases de "Stockman" que han provocado manifestaciones. Uniendo los partidos y las clases, el teatro imponía a todos un mismo dolor, un mismo entusiasmo y empujaba a protestar contra todo lo que indigna igualmente a todo el mundo".

"El teatro se ha afirmado así por encima de los partidos y ha hecho comprender que llegará un día donde sus muros defenderán contra el látigo de aquellos que buscarán gobernar al país, en nombre de todos".

En ese Teatro de Opera y Arte Dramático Stanislavski, al que éste llevó a Meyerhold, como quedó dicho, éste habló entre el 4 y 9 de abril de 1939, pág. 275, del libro de Picon-Vallin:

"Iré a lo de Constantin Sergueievich y voy a intentar trabajar con él. Me dije primeramente que era interesante para mí, ver qué había de bueno en la experiencia artística de mi larga vida, pues todo no había sido malo en ella, había por lo menos algunas buenas cosas. Aportaré a Constantin Sergueievich, sobre un platillo, esas buenas cosas. Eso hace un montoncito, como esta ceniza. Ese montoncito, ¿no podrá servirle, Constantin Sergueievich? En cuanto a mí, que soy astuto, yo sacaré de usted. He sido vuestro alumno largo tiempo. Yo podré tomar de usted algunas cosas.

"Hemos tenido una vez la ocasión de hablarnos verdaderamente. El ha hablado una hora y media. Después me ha dado la palabra. Y he hablado una hora y media. Había, en lo que yo le decía, cosas que él no conocía. Dijo: "Ah, diablo! Nadie entre nosotros ha trabajado sobre eso!" Y yo lo he escuchado, he bebido sus palabras. Es una auténtica atmósfera de trabajo, cuando dos creadores intercambian sus experiencias.

"Constantin Sergueievich me ha dicho: "¿No tiene usted la intención de hacerme soportar una revisión?". Le he respondido que estaré de acuerdo con él. A lo que ha respondido: "Yo creía que usted se rebelaría. Hay en mi Teatro una sala Mozart. Nosotros aportaremos al teatro un soplo de aire fresco". Y ha agregado aún: "Actuaremos sin telón". Eso, fue para darme placer (risas, aplausos).

"Eso muestra que Constantin Sergueievich tenía necesidad de contar cerca de él con un rebelde que, para trabajar, "se remangaría la camisa". Era un magnífico pedagogo, un inventor, una artista pleno de iniciativa. El amaba el arte. En el arte él había puesto toda su vida".

En pág. 352:

"Ustedes que no han conocido a Stanislavski más que en su vejez, ustedes no pueden imaginarse qué actor era él. Si yo he devenido alguna cosa, es solamente por haber pasado años a su lado. Recuérdenlo. Si tal o cual entre ustedes piensa que me da gusto cuando se dicen impertinencias sobre Stanislavski, se equivoca. He seguido una ruta diferente a la suya, pero yo lo he respetado y amado siempre. Era un actor notable, dotado de una técnica asombrosa.

"Lo que nosotros llamamos dones profesionales no eran en él muy ventajosos. Pero uno se olvidaba de todo eso desde que él entraba en escena. Sucedió a veces que llegaba yo a mi pequeña habitación, después que él había actuado y después de un

ensayo, y yo no podía dormir por la noche. Para llegar a algo en arte, es necesario primero aprender a asombrarse y a entusiasmarse".

Concluimos esta Ch. Debate con unas palabras del noble y notable maestro, Vsevolod MEYERHOLD:

"Yo también, soy un alumno de STANISLAVSKI. Yo también he salido de esta alma mater... Cuando en Kislovodsky, Ivanov me enteró de la muerte de Constantin Sergueievich STANISLAVSKI, tuve deseos de escaparme de todos y llorar como un niño que hubiese perdido a su padre..."

Nuestra próxima Ch. Debate, N° 15-MAF II, reproducirá párrafos del libro "El Arte escénico. Konstantin Stanislavski".

II

Tema: *Las acciones físicas ya mencionadas en las notas tomadas por la estudiante K. ANTAROVA, de 1918 a 1922 y luego las reveladoras directivas dadas por STANISLAVSKI desde Niza, 1929 para la puesta en escena en Moscú, de "Othello", conteniendo las Acciones Físicas.*

Iniciamos esta Charla Debate con la reproducción de párrafos del libro de David MAGARSHACK, *"El arte escénico. Konstantin Stanislavski"*, editado por Siglo XXI, México, 1968.

En los fragmentos que tomamos de este libro que según Paúl GRAY está alimentado por los apuntes que al autor le entregó una estudiante, K. Antarova que tomó notas del trabajo de 1918 a 1922, mientras fuera alumna de Stanislavski, se verá aquellos aspectos pertinentes al último período del maestro propagando su Método de las Acciones Físicas, aunque el autor de este libro solo hace referencia a las acciones físicas.

"La mejor manera para evocar un sentimiento de verdad y credulidad en lo que hace en escena es concentrarse en las acciones físicas más simples. Importando también el sentimiento de verdad y credulidad que ayudan al actor.

"Si a un actor le resulta difícil captar de inmediato la gran verdad de una acción, debe dividirla, como hace con su propio papel, en fragmentos menores y tratar de creer en el más pequeño de todos. Con frecuencia mediante la realización de una pequeña verdad y un momento de credulidad en la autenticidad de su acción, un actor ganará en penetración de la totalidad de su papel y podrá creer en la gran verdad de la obra.

"Las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos en que se cree en ellos, señala Stanislavski, adquieren una gran significación en la escena, particularmente en el clímax de una tragedia. Los actores deben por eso hacer todo el uso posible del hecho de que las pequeñas acciones físicas, que ocurren en medio de

importantes circunstancias dadas, poseen una tremenda fuerza. Porque es en esas condiciones como se crea la interacción entre cuerpo y alma, como resultado de lo cual lo exterior ayuda a lo interior, y lo interior evoca lo exterior.

"Otra razón más práctica por la cual la verdad de las Acciones Físicas es tan importante durante un clímax trágico es que en una gran tragedia el actor tiene que alcanzar el más alto grado de tensión creadora, de modo que para evitar la sobreactuación debe captar algo tangible y real. Es en ese momento, pues, cuando lo que más necesita es una acción clara, precisa, estimulante, y fácilmente ejecutada, que lo guíe por el camino recto y natural, y le impida que se devíe. Cuanto más simples son estas acciones, más rápidamente puede hacerse uso de ellas en un momento difícil.

"Porque el actor tiene que sentir cada pequeña o gran verdad de las acciones físicas y creer en ellas implícitamente.

"Las acciones físicas, grandes y pequeñas, son tan valiosas para el actor por su verdad claramente perceptible. Dan vida al cuerpo del actor, que es la mitad de la vida de su papel. Son también valiosas porque sólo a través de ellas puede el actor penetrar en la vida y en los sentimientos de su caracterización, fácil y casi imperceptiblemente, y porque ayudan a mantener su atención concentrada en el escenario, en la obra y en su papel.

"Por lo que se refiere al actor, el método de percepción de la lógica y secuencia de los sentimientos a través de la lógica y secuencia de las acciones físicas está plenamente justificado.

"Stanislavski recomienda al actor que, en esos casos, deje a un lado el complejo problema psicológico, puesto que no podría analizarlo él mismo, y transfiera su atención a una esfera totalmente diferente, a la lógica de las acciones, donde el problema puede resolverse de una manera puramente práctica y no científica, con la ayuda de su naturaleza humana, su experiencia de la vida, su instinto, su sensibilidad, su lógica y su subconsciente mismo.

"Al crear una línea externa de acciones físicas, lógica y consecutiva –escribe Stanislavski– comprendemos ipso facto, si prestamos la atención adecuada a lo que estamos haciendo, que paralela a esta línea se crea otra línea dentro de nosotros, la línea de la secuencia lógica de nuestros sentimientos y sensaciones. Esto es obvio: por

que estos sentimientos internos, desconocidos para nosotros, dan origen a acciones y están inseparablemente ligados a su vida".

Los espectadores pueden entender y participar indirectamente de la acción sólo cuando el proceso de comunicación entre los actores tienen lugar realmente. Si, por tanto, los actores quieren sostener la atención del público deben cuidar de comunicar sus acciones, sus sentimientos y pensamientos a sus compañeros, sin interrupción.

"Llevar el hilo de la acción es el método más poderoso para influir en el subconsciente que puede encontrar un actor.

"Stanislavski tenía horror de los libros de texto. "El libro del arte creador es el ser humano mismo" declaró.

"Las primeras lecciones de respiración – decía Stanislavski – deben convertirse en la base para el desarrollo de esa atención introspectiva. sobre la cual debe construirse todo el trabajo en el arte.

Stanislavski: "Si" no logro romper los lazos con mis circunstancias dadas del día, "si" no puedo liberarme de mis ideas preconcebidas de modo que cobre conciencia de que "además de ser parte de todos mis asuntos cotidianos, soy parte también de todo el universo", nunca estaré del todo preparado como actor para la percepción de mi papel, ni podré revelar en él esos sentimientos fundamentales que son comunes a toda la humanidad".

"El corazón del actor – decía Stanislavski – no puede obedecer ninguna ley salvo aquellas del trabajo creador".

"Y agregaba: "No es posible dar órdenes en el arte; es imposible obligar a nadie a convertirse en artista por el ejercicio de la voluntad; en arte sólo es posible inspirar y ser un ejemplo viviente, de la influencia de un alma viviente sobre otra".

A los actores, recomendaba Stanislavski: "Cuidad de que las acciones físicas correctas os ayuden a obtener los sentimientos adecuados. Partid de ellas y la voz os responderá, pues los sentimientos correctos, obtenidos con esas acciones, crean el temperamento adecuado y el sonido justo.

Stanislavski: "Cada actor debe cumplir con el precepto: "Amar el arte en uno mismo, y no a uno mismo en el arte".

Iniciamos en esta CH.D., la transcripción de fragmentos del libro "*Mise en scène d'Othello et commentaires*" de C. S. STANISLAVSKI", Edición Du Seuil, París, 1948.

Este libro fue editado en francés en 1948, no conocemos si hay traducción en español.

"Está constituido por las notas que en 1929 -30, Stanislavski envió de Niza a los trabajadores del Teatro de Arte de Moscú. Su publicación ha sido preparada por la señora R. K. TAMANTSOVA. Los editores rusos no dan fecha de la publicación.

"En mayo de 1929, por orden de los médicos, Stanislavski, partió a Niza. Desde allí, separado de su teatro amado, él no cesa de interesarse en la vida del Teatro de Arte y de dirigir su trabajo".

Las notas que reproducimos demuestran claramente cómo, ya en esa fecha, intenta se aplique en la puesta de Oteló, los elementos fundamentales de su nuevo método concebido por su espíritu renovador e investigador, por su experiencia tan vasta y por su notable creatividad: el Método de las Acciones Físicas.

"Justificación de la puesta en escena. Stanislavski".

"Preparo esta puesta en escena — desde fines de 1929 a marzo de 1930, en Niza — lejos del lugar donde se desarrolla el trabajo, sin saber previamente qué actores interpretaran la obra y como consecuencia, sin conocer nada de su manera de abordar y de interpretar los roles; sin haber estudiado sus aptitudes y sus posibilidades; sin haber analizado los decorados y sus disposición sobre el escenario; ni haberlos rectificado, puesto que nunca un decorado adquiere desde el primer momento la expresión que buscamos.

"Y sin embargo, todo eso es necesario haberlo hecho antes de iniciar una puesta en escena. Pero esta vez, las circunstancias me obligan a renunciar a la forma correcta y a abordar el trabajo en desacuerdo con todo lo que yo mismo preconizo. Esto es porque estoy retenido lejos del teatro".

En las páginas del libro, lado izquierdo, consta la obra de Shakespeare, y al lado derecho, las indicaciones de Stanislavski, que a veces ocupan también algunas del lado izquierdo.

En el acto 1, escena 1ª Stanislavski indica:

"Tarea física para la multitud: buscar de ver y darse cuenta de las clases de ruido, con todas las precauciones posibles".

"Tarea física para Rodrigo, Yago y el gondolero: hacer el mayor ruido posible, inspirar miedo, para atraer la atención".

"La tarea de los actores es recordar, comprender y determinar cómo es necesario comportarse en un momento parecido, para reencontrar el equilibrio y continuar viviendo; que piensen que la cosa les ha ocurrido a ellos, seres vivientes, y nada de eso a su personaje que no es aún más que un esquema sin vida, una idea abstracta. En otros términos, que el actor no olvide que siempre, y sobre todo en la escena dramática, él debe vivir su propia substancia y no la del personaje, del que él no puede prestarse más que las circunstancias propuestas.

"Por consecuencia, he aquí a lo que se reduce la tarea: que el actor me responda con toda sinceridad lo que él hará físicamente, es decir cómo el va a actuar (y de ningún modo lo que va a sentir, que Dios le preserve de pensar en eso!) en las circunstancias creadas por el poeta, por el metteur en escena, el decorador, por el actor mismo con su imaginación, por el electrotécnico, etc.

"Cuando esos actos físicos sean netamente precisados, no le quedará más al actor que cumplirlos físicamente. (Digo bien: cumplirlos físicamente, y no: vivirlos, porque el acto físico correcto engendra espontáneamente el revivir. Pero si se sigue el camino inverso y que se comience por pensar en el sentimiento y hacerse violencia para hacer salir de sí ese sentimiento, muy pronto lo contrario producirá una desviación, el sentimiento degenerará en fracaso, y la acción en imitación superficial.

En otra parte, siempre del acto 1 - Escena 1ª: "Advierto al actor que él debe actuar aquí en su propio nombre librándose a una tarea humana elemental, a saber: explicar claramente y entenderse con precisión en cuanto a la acción ulterior".

"Sin dibujos ni esquemas en la mano, sin ver ni el decorado instalado sobre escena ni la maqueta, en la imposibilidad de estudiar sobre el lugar los pasajes ventajosos y aquellos que no lo son, los pasajes peligrosos o, por lo contrario, cómodos, estoy obligado a conjeturar. En esas condiciones, es imposible elaborar puestas en escena detalladas".

Acto 1 - Escena III. (...) "Si los senadores solos logran expresar la alarma y la movilización sin escenas de multitud, tanto mejor: nada vale tanto como los medios de expresión simple"

"A propósito de la línea de acción. Interpretando un rol, sobre todo un personaje trágico, es necesario pensar lo menos posible en la tragedia, y lo más posible en la simple tarea física. También, el esquema del personaje completo se reducirá a actos físicos, en total de 5 a 10. Habrá de 30 a 50 para los cinco actos.

"Entrando en escena, el actor pensará en algunos actos físicos inmediatos que complementan su tarea o todo un trozo. Los otros seguirán ellos mismos, en una sucesión lógica.

"Que el actor sepa que el "sub-texto" le vendrá sin esfuerzo: concentrándose sobre los actos físicos, se recordará involuntariamente de todos los sí mágicos, de todas las circunstancias propuestas que hayan surgido a lo largo del proceso de trabajo.

"Yo les desvelaré el secreto del truco que soporta ese procedimiento. Bien entendido, esas circunstancias propuestas son el cebo, el anzuelo principal. Los actos físicos que se dejan fijar bien y que, seguidamente, son tan cómodos para componer un esquema, implican las circunstancias propuestas y los sí mágicos, al margen de toda voluntad del actor. Ahora bien, aquellos forman el subtexto. Es porque pasando de un acto físico a otro, el actor pasa al mismo tiempo involuntariamente de una circunstancia propuesta a otra.

"Que no se siga otra vía en el curso de los ensayos. Es ahí justamente que él elabora, equilibra y fija esta línea, la línea de los actos físicos. Es solamente así que logrará dominar la técnica del rol".

En nuestra próxima CH. D. N° 16 - MAF II, concluimos con el texto de los fragmentos del libro de STANISLAVSKI.

Tema: *Aquí estamos transcribiendo fragmentos del libro de Stanislavski, en uno de los cuales dice: "La línea de los actos físicos, de la verdad, de la fe, es una de las principales de las que está trenzada la que se podría llamar "la línea del día".*

En esta CH. D. N° 16 - MAF II, finalizamos con los párrafos escogidos del libro *"Othello, puesta en escena y comentarios", de C. S. STANISLAVSKI.*

"El actor posee varias líneas, por ejemplo la línea de la fabulación, la de la psicología y la del sentimiento, la línea de la acción puramente escénica, etc.

"La línea de los actos físicos, de la verdad, de la fe, es una de la principales, de las que está trenzada la que se podría llamar "la línea del día".

"Ahora bien, la línea del día es la acción transversal exterior, física. La línea de los actos físicos consiste en tareas y trozos físicos.

"Los actores de intuición, de inspiración, halagados por los soplos fáciles de su temperamento, construyen sobre el sentimiento. Una vez en escena, es la inspiración y la intuición lo que ellos buscan, como si éstas fueran guías fieles, mientras que esas son las compañeras más caprichosas, las menos seguras. No acuden a la orden de los actores. Ahora bien, yo afirmo que es la fe en lo que se hace, que desencadena el sentimiento. La fe aparece cuando hay verdad, y la verdad es creada en escena por los actos exteriores e interiores; en cuanto a esos actos, ellos son determinados por las tareas físicas, y las tareas por los trozos físicos.

"El actor sabe que la inspiración no se manifiesta más que los días de fiesta. Es necesario pues una otra vía, accesible, abierta al poder del actor, y no una vía que, contrariamente, tendría al actor en su poder, como lo hace la del sentimiento. Tal es justamente la línea de los actos físicos: el actor puede apoderarse de ella y fijarla fácilmente.

"Veamos por ejemplo, la escena de la fuente. ¿Dónde está la línea que él debe seguir y que es la única que debe guiarlo en escena? ¿Es la línea del amor, de la pasión, es decir del sentimiento? ¿Es la línea de la figura a crear, la línea literaria, la de la fabulación escénica, etc.? No, es la línea de la acción, de la verdad de los actos, de la fe sincera en esos actos.

"Hela aquí: 1º El actor trate de encontrar a Desdémona lo más rápidamente posible y de tomarla entre sus brazos; 2º, Ella juega, coquetea con Otelo; y bien, que el actor juegue él también, que encuentre una molestia gentil; 3º, mientras camina Otelo ha reencontrado a Yago; en su alegría exuberante, juega con él; Desdémona está de regreso, arrastra a Otelo hacia el diván y él la sigue, siempre jugueteando; 5º Ella lo hace extenderse; queda tranquilo, déjate acariciar y allí donde es posible, responde de la misma manera.

"Así pues, el actor se nutre aquí de cinco simples tareas físicas. Para cumplirlas (los actores lo olvidan, y sin embargo es muy importante), es necesario también la palabra, el texto del autor. El actor actúa físicamente también con la palabra.

"En otros términos, si el actor cumple con las tareas físicas simples y la ayuda de las palabras, pero de manera de sentir él mismo la verdad y a creer en ella, puede quedar tranquilo: él habrá preparado un buen terreno para un sentimiento justo, él experimentará ese sentimiento en la medida en la cual le sea otorgado ese día. El no podrá hacer más: el resto viene del Señor".

Stechepkine —considerado como el más grande actor ruso— decía: "Tú puedes actuar bien o mal, no importa. Lo principal es que tú actúes justo". Son los simples actos físicos los que crean esta línea justa".

"Que el actor cree el acto y, además, el texto actuante, y que no se preocupe del "subtexto". Este vendrá solo, si el actor tiene fe en la verdad de su acto físico.

"Este consejo es particularmente importante para los actores desiguales. Que ellos construyan su rol sobre los actos físicos, sin preocuparse del "subtexto".

"El acto físico.

"Piensen en la manera en que se eleva un avión: comienza por deslizarse largo tiempo sobre el suelo, luego se eleva gracias a la velocidad adquirida. El actor también, gracias a los actos físicos, adquiere el impulso. Llevado por las circunstancias

propuestas y los sí mágicos, abre las alas de la fe que lo llevan hacia lo alto, hacia el dominio de la imaginación en el que él cree sinceramente.

"Pero en ausencia de una pista de vuelo, el avión no puede elevarse. Por lo tanto nuestro primer cuidado será el de trazar y nivelar esta pista, pavimentada con los actos físicos, fortalecidos por su verdad.

Esquema de Actos Físicos (Escena "La fuente")

"Para absorber, con fuerzas intactas, una parte nueva de la tragedia, es necesario, desde el comienzo del espectáculo, ubicar el rol de manera de cumplir netamente y tranquilamente los actos, establecidos según la línea física en las circunstancias propuestas. El actor entrará en escena para entregarse honestamente a sus tareas, nada más. Tú has cumplido un acto, has encontrado la verdad y has creído, y bien, cumple el siguiente acto físico, etc.

"Si, por una razón cualquiera, hoy tú no has tenido fe en el conjunto, cree al menos en una parte de tu rol. Admitamos, por ejemplo, que en la escena de "La Fuente", tú no crees en la alegría de la joven esposa. En lugar de hurgar tu sentimiento y de violentarlo, sigue la línea del acto físico en las circunstancias propuestas. ¿Puedes abrazar con calor a la actriz que actúa a Desdémona? ¿Simplemente, abrazarla? ¿Y puedes, abrazándola, preguntarte: cómo la tomaría yo, si fuese yo el joven marido? Eso es suficiente por el momento ¡Por el amor del cielo, no agregue nada! Pase al acto siguiente.

"He aquí Yago que mira por una hendidura ¿Cómo producirle miedo, molestarlo? ¿Hacerle cosquillas o hacerle una broma? Que esta broma sea espiritual o no, que ella consiga su objetivo o fracase, no tiene ninguna importancia. Lo que es esencial, es creer en ese pequeño acto físico. Y recordarse en el espacio de ese instante: ¡pero yo soy el joven esposo!. Eso es todo. Pase al acto siguiente.

"La puerta se abre, Yago ha mostrado a Otelo que Cassio se aleja. Si él hubiese encontrado en el espacio que se percibe por la puerta del decorado, y si él saliese por esta puerta al exterior, ¿qué hubieras hecho para verlo mejor? Y bien, hazlo rápido, sino Cassio desaparecerá. Como tú lo has apercibido de espaldas, asegúrate cerca de Yago que es Cassio el que sale. Nada más. Por amor del cielo, nada más. Pasa a la tarea siguiente.

"Desdémona te arrastra, te hace acostar, etc. Llena esas tareas repitiéndote: ¡pero si yo soy el joven esposo!.

"Se puede jugar este esquema del rol en cinco minutos: has entrado, has abrazado (has creído enteramente o en parte), has bromeado con Yago (has creído un poco más), has apercibido a Cassio (has creído, salvo tal movimiento). Desdémona te lleva con ella, has actuado con ella (has creído), etc.

"Temo que no me acuerdes tu confianza, y sin embargo, afirmo que no hay más que este esquema que es necesario repetir, ensayar, para fijar bien tu verdad y tu fe en los actos que se han cumplido.

"Si el rol ha sido bien analizado en el reparto y que cada trozo ha sido suficientemente provisto de imágenes suscitadas por la imaginación, de "si mágicos" y de circunstancias propuestas, tranquilízate: el sentimiento reaccionará por reflejo justo tanto como te hayas entregado ese día. Todo lo que quieras hacer más allá de eso, resultará contrario.

"Una o dos docenas de tareas y de actos físicos, he ahí lo que te debe guiar en la escena que acabamos de ver. Tal es mi consejo en lo que concierne a la preparación de un rol, y en particular de Otelo, que exige enormes fuerzas y, por lo tanto, la economía de esas fuerzas.

Esquema de los actos físicos y psicológicos elementales.

"Vuestro rol está listo, y eso marcha. Inútil explicarles la psicología y la línea del rol, yo no haría más que embarullarlos.

"Mi tarea es la de ayudarlos a fijar lo que hasta este momento ya ha sido hecho, indicándoles una partitura bastante simple para que, siguiéndola ustedes no se desvíen hacia otros caminos donde podría extraviar vuestro estado creador.

"Esta partitura o línea a seguir debe ser simple hasta el punto que su simplicidad debe sorprenderlos.

"Una línea psicológica complicada, cargada de delicadezas y de matices, hundiría a ustedes en la confusión.

"He establecido esta línea elemental de tareas y actos físicos y psicológicos. Para no producirle miedo al sentimiento, bauticemos esta línea, esquemas de tareas y de actos físicos y, actuando, no la consideremos mas que como tal; pero entendámonos nosotros en cuanto a su sustancia escondida; lo esencial es, bien entendido, y finalmente, por medio de la tarea física la psicología, la más refinada, que en los nueve décimos, consiste en sensaciones subconscientes.

"No se podría en esta reserva subconsciente de sentimientos humanos, hurgar como en un monedero; no se puede tratar al subconsciente como una presa que el cazador barre desde el fondo de la selva.

"Si ustedes se ponen a buscar este pájaro raro, no lo encontrarán nunca. Son necesarios preparar y usar de esos cebos, que usa el cazador, sobre los cuales se arrojará el pájaro mismo. Son esos cebos los que yo quiero indicarles bajo forma de tareas y de actos físicos y psicológicos elementales.

"He aquí un fragmento de ese esquema:

"Fragmento A: (Parlamento N° 300: "Ha... ha... ¡ella me engaña!". Tarea de ese fragmento: establecer por qué Desdémona me engaña. Así pues, el título de la tarea y de ese fragmento es: ¿por qué? O, ¿con qué propósito?

"Yo les pido a ustedes explicarme ¿por qué, con qué objetivo habría actuado así una joven honesta?. Tal es el problema elemental que preocupó a Otelo al comienzo del cuadro, y que el actor debe retomar en cada representación. Eso es todo. La dificultad consiste justamente en mantenerse en esta tarea, sin desviarse hacia cualquier tarea escénica espectacular.

"Y he aquí el secreto, el trucaje de ese procedimiento: si usted no hace mas que actuar, simplemente actuar, y que en cada representación usted retome por sí mismo la tarea cada vez renovada, entonces usted seguirá la línea correcta, y en lugar de tomar miedo, el sentimiento vendrá y lo acompañará.

"En la escena donde Otelo, refiriéndose a Yago, "parece decir: comprendo lo que tú has hecho de mí, lo que me has arrebatado". Su dolor es inmenso. Para intensificarlo, no me opongo a una pausa compuesta después de ese monólogo".

"N. B. Si la línea que precede es justa, si el actor ha comprendido bien la naturaleza de la desesperación y que él sabe como actúa el hombre desesperado, si, en fin, el

actor llena correctamente (pero sin sentir mucho) esos actos justos, sin admitir clisés, esta pausa compuesta le permitirá sorprender al público e intensificar la impresión sin fatigarse (lo que es muy importante).

"Yo lo aplaudiré en particular en el momento en que, inmobilizado en una pausa, sin el menor gesto, sin percibir nada del entorno, usted verá en su imaginación ese cuadro al cual usted se sentirá apasionadamente atraído, en verdadero genio militar, en el cual Otelo cree ver a sus tropas allá, abajo sobre la plaza. O más lejos aún, el campo de batalla, y él grita casi sus adioses para ser oído. Quede fijo, enjugue las lágrimas que corren a lo largo de sus mejillas, reténgase para no estallar en sollozos, y hable con voz apenas perceptible, como se habla de las cosas más queridas, más secretas".

"Del acto IV, escena primera, cuando a raíz que Yago trajo el famoso pañuelo de Desdémona, con lo que "el monstruo que descubre Otelo trajo la máscara de una belleza y de una inocencia divinas, podría causar mucho mal y conducir a la pérdida de muchos seres. Es necesario pues aplastar ese monstruo – Desdémona – antes que sea demasiado tarde".

"¿Con qué tarea física vestir ese pasaje trágico? Pues, cuanto más trágico es el pasaje, hay más necesidad justamente, de una tarea física y no psicológica. ¿Por qué? Porque un pasaje trágico es difícil, en que el actor tiene tendencia a descarrilarse, a seguir la línea del menos esfuerzo, es decir a pasar a los clisés. Es necesario pues que el actor esté sostenido por una mano firme, una mano de la que, él sienta la presencia y de la cual él pueda agarrarse. Eso es más simple con una tarea física que con una tarea psicológica. Esta última se dispersa en humo, mientras que la primera es concreta, palpable, más fácil de fijar y lista a revenir el espíritu en el momento crítico".

CUADERNOS DE ARTE DRAMATICO. N° 6, de Fray Mocho, Buenos Aires
"Conversación de Stanislavski", publicado por Centro de Estudios Dramáticos, Buenos Aires, 1952.

De las conversaciones de Stanislavski con sus alumnos cuando trabajó con los artistas de la Opera de Moscú en la realización escénica del Werther de Goethe - Massenet, de 1918 hasta 1922, hacemos una citas que prueban cómo, ya entonces, tenía en cuenta las acciones físicas, que pasado el tiempo darían cuerpo y base para su nuevo Método de las Acciones Físicas.

"Y he aquí que todas sus acciones se encuentran enhebradas en un mismo hilo. Ha hallado usted una serie de acciones físicas que se interpenetran. La acción física elemental se transforma en la línea de atención".

"Mientras trabajan en el estudio, deben desarrollar paralelamente sus acciones físicas y psicológicas. Traten de que actos físicos exactos ayuden a sus sensaciones exactas. Tómenlas como punto de partida.

"Usted ha hallado y mostrado dos cualidades orgánicas de Carlota. De una serie de actos físicos simples se desprenden y se imponen su amor y su devoción.

"Concéntrese todo lo posible en los primeros gestos y palabras. No piensen en la totalidad del personaje.

"En el momento en que el actor entra en escena, no existe para él un personaje en su totalidad. Existe únicamente el minuto presente y la acción única que le corresponde".

"Al prepararse para la entrada, concentrarse en un simple acto físico".

En nuestra próxima Ch. D. N° 17 - MAF II, comenzamos con las notas tomadas del Tomo II, de las Obras Completas de STANISLAVSKI.

Tema: *Aquí, como está dicho, comienza la reproducción de párrafos de las Obras Completas, tomo II, de C. S. Stanislavski que tienen que ver con nuestra materia. En la década de 1930 Stanislavski llega a la conclusión que la acción auténtica y orgánica se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica suya.*

En la Ch. D. N° 17 - MAF II, de hoy, como lo anunciamos se inicia esta parte medular del "Complementos" NH de Trabajo Interior, consistente en la reproducción de párrafos de las Obras Completas de C. S. STANISLAVSKI, que llegaron a nosotros gracias a la fraternidad de nuestro gran amigo –de NH–, compañero Onofre LOVERO de Buenos Aires:

Las notas que hemos tomado del Tomo II° de las Obras Completas de Constantin S. Stanislavski, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, año 1986, están orientadas hacia la investigación demostrativa de que la búsqueda hecha por Stanislavski, de un camino que ayudase al actor a disponer de un modo certero para lograr el funcionamiento de su naturaleza orgánica creativa, y que culminó clara y decisivamente el año 1930 con la afirmación del Método de las Acciones Físicas, es un logro que tiene antecedentes desde y durante muchos años atrás, desde, por lo menos, cuando el año 1911, se puso a trabajar en la preparación de la primera parte de "La formación del actor", editado en Norteamérica en 1936, y en Rusia el año 1938, posterior a la muerte del maestro.

Creemos que la evolución, marcada por una larga y profunda experiencia personal, e impulsada por el fecundo espíritu renovador de STANISLAVSKI, quedará atestiguada por la lista de notas que de este Tomo II° reproducimos en seguida:

Del artículo "El trabajo del Actor sobre si mismo", firmado por G. KRISTI, que inicia el tomo, transcribimos.

"La creación se basa en el sentimiento; no es posible, por tanto, alcanzarla únicamente con la razón: ante todo hay que sentirla".

"La desconstrucción de los músculos, se relaciona, claro está, con la esfera física, pero sin esta condición tampoco es posible la correcta actividad del mundo psíquico. (...) Porque nosotros, los actores, hablamos no sólo el lenguaje de la verdad de los sentimientos, sino también el de la verdad de las acciones físicas.

"Estos eran los problemas que se planteaba Stanislavski, quien entendía la creación como un proceso psicofisiológico indisoluble, un proceso que conduce hacia la unidad de la forma y el contenido".

Sigue G. KRISTI: "Precisamente en la década de 1930 STANISLAVSKI había llegado a nuevas e importantes conclusiones y generalizaciones en cuanto a la índole de la educación del actor como el proceso de creación del personaje y el espectáculo. La larga serie de factores del sentimiento creador del artista, revelados y estudiados por Stanislavski en las diversas etapas de su vida, se unifican ahora en un sólo concepto: la acción. La acción auténtica y orgánica y orientada hacia un fin del actor en la escena, la acción, entendida como un proceso psicofísico único, se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica, de Stanislavski.

"La práctica pedagógica de Stanislavski en sus últimos años se diferencia del modo en que Tortsov-Stanislavski aborda la educación del actor puesto que el sistema mismo termina por cristalizarse en una forma más simple, clara y accesible para su aplicación.

"Resultó que el recurso mejor para atraer hacia el proceso creador la vida interior del papel consiste en organizar la vida física del personaje, mucho más fácilmente controlable por la voluntad y la conciencia que la difícil esfera de los sentimientos.

"En el momento de la creación –dice Stanislavski– "se produce el nexo mutuo entre el cuerpo y el espíritu, la acción y el sentimiento, gracias a lo cual lo exterior ayuda a lo interior y lo interior despierta lo exterior".

A partir de esa concepción del proceso creador se dedicó a elaborar un método práctico de trabajo del actor, conocido posteriormente como Método de las Acciones Físicas.

"La verdad de las acciones físicas y la fe en ellas estimulan nuestro psiquismo", afirma Stanislavski, y añade: "Si creamos una línea exterior lógica y coherente de las acciones físicas, nos damos cuenta, siempre que observemos con atención, que, paralelamente, dentro de nosotros surge otra línea: la de la lógica y la coherencia de nuestros sentimientos".

"En la práctica de su trabajo durante sus últimos años como pedagogo y director, Stanislavski renunció al procedimiento de recurrir al recuerdo de sentimientos anteriormente vividos para reanimar el presente. No se dirigió directamente a las vivencias, sino que procuró influir de modo indirecto sobre ellas mediante la lógica y la coherencia de las acciones realizadas.

"Si nos dirigimos a la práctica de Stanislavski en sus últimos años, no es difícil comprobar que el tipo de ejercicios con "bagatelas" fue parte inseparable del adiestramiento del actor, y que consideraba tales ejercicios como el mejor modo de enseñar la lógica y la consecuencia de las acciones. En vez de dirigirse a las sensaciones de la verdad en el momento de la creación, difícilmente perceptibles, que no se pueden someter a control preciso; en vez de los intentos de evocar recuerdos de algo ya experimentado, él trataba de dar a los actores procedimientos más concretos, seguros y simples, para estimular el proceso creador.

La lógica y coherencia en la ejecución de las acciones físicas fue el método básico para estimular los sentimientos.

"Al mismo tiempo que reclama el dominio consciente de la naturaleza creadora, trata de alertar al actor contra el exceso de razonamiento, que sofoca la fe ingenua en la acción que se realiza en la escena. En el momento de la creación, afirma Stanislavski, hay que ser ingenuo y confiado como un niño".

Ahora entramos al texto del Tomo IIº, con la escritura de Stanislavski, del capítulo "Fe y sentido de la verdad":

"En el dominio del espíritu, la verdad y la Fe nacen por sí solas o se crean merced a una complicada labor de técnica psicológica, lo más fácil es hallarlas o evocarlas en los dominios del cuerpo, en los más pequeños y simples objetivos y acciones. Éstos son accesibles, estables, visibles, perceptibles; se subordinan a la conciencia. Por otra parte, se fijan con facilidad.

El personaje imaginario que relata las clases de Stanislavski, éste lo hace decir: "Apenas me hube convencido de la verdad de las acciones físicas, me sentí cómodo en el escenario".

Dice el maestro: "El secreto de mi método no es tal. El problema no estriba en las acciones físicas mismas como tales, sino en la verdad y la fe en ellas que esas acciones nos ayudan a evocar y sentir internamente.

Dijo Tortsov-Stanislavski a los alumnos: "Debéis saber que las pequeñas acciones físicas, las pequeñas verdades físicas y los momentos de la fe en ellas adquieren gran importancia no sólo en los pasajes simples del papel. sino también en los más intensos, los culminantes, cuando se vive una tragedia o un drama.

"Nosotros, los artistas, debemos valernos ampliamente del hecho de que las acciones físicas, situadas entre circunstancias dadas de importancia, adquieren gran valor expresivo. Se crea entonces una interacción entre el cuerpo y el espíritu, entre la acción y el sentimiento.

"No hay que esforzarse por extraer el sentimiento interior, sino pensar solamente en la correcta ejecución del acto físico en las circunstancias de la obra que nos rodea.

"Amamos las acciones físicas pequeñas y grandes por su verdad clara, perceptible: son las que crean la vida de nuestro cuerpo y, con ella, la mitad de la vida de todo el papel. Amamos las acciones físicas porque de un modo fácil e inadvertido nos introducen en la vida misma del personaje, en su captación.

"Este medio que con más facilidad puede emplear el actor y al que puede fijar es la línea de las acciones físicas.

"La fijación subconsciente de la atención y el control instintivo de si mismo se manifiestan por si solos y nos guían de un modo invisible.

"Con la acción sin objeto, de buen grado o por la fuerza, hay que fijar la atención en cada una de las partes más pequeñas de la acción importante. Ahora comprenderéis por qué en el primer momento os recomiendo empezar por las acciones sin objetivo y suprimo los objetos reales. La falta de éstos os obliga a penetrar de un modo más atento y profundo en la naturaleza de las acciones físicas y a estudiarlas.

"Un sabio famoso dice que, si se intenta describir el propio sentimiento, resulta un relato sobre una acción física. Por mi parte les digo que cuanto más cerca está la acción de lo físico, menor es el riesgo de forzar el sentimiento.

"Por eso sostengo que nosotros, al hablar de la vida y las acciones imaginarias, tenemos derecho a considerarlas como los actos físicos verdaderos, reales. Por consiguiente, el procedimiento de conocer la línea lógica de los sentimientos a través de la línea lógica de la acción física se justifica plenamente en la práctica".

Del capítulo "Fuerzas Motrices de la vida psíquica", recuperamos las siguientes anotaciones:

"La imaginación, el sentimiento y la voluntad son las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica".

"Tenemos un exceso de actores razonadores y de creaciones escénicas que parten del intelecto. Todo esto me obliga a prestar mayor atención al sentimiento, aun con detrimento del intelecto".

"El señuelo que se ha de utilizar para despertar la emoción adormecida, ese estimulador, es el tiempo rítmico.

"En la creación del papel hay que apasionarse y sentir primeramente, y los deseos vienen después. (Por eso hay que reconocer que la influencia del objetivo sobre la voluntad no es directa, sino indirecta.)

"El objetivo actúa sobre nuestra voluntad –directa o indirectamente–, es un magnífico señuelo y estímulo del deseo creador, se lo utiliza asiduamente".

Respecto de la actitud interior del actor en escena, reproducimos la Nota 55 de la pág. 310, de los compiladores de las Obras Completas.

"En las obras teóricas y experimentos prácticos de los últimos años de su vida Stanislavski no se inclinaba a considerar el sentimiento escénico interior separadamente del sentimiento exterior, físico, subrayando su completa unidad e interacción. Su conclusión de que es imposible crear por separado el estado de ánimo interior psicológico, y el físico era un desarrollo lógico de las ideas expuestas en este

tomo sobre la interrelación estrecha, orgánica, del principio físico y el principio espiritual en el proceso creador.

Resulta interesante reproducir la cita que hace Stanislavski de lo dicho por Tomaso SALVINI, el grande actor italiano:

El actor vive, ríe y llora en el escenario pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación constituye el arte".

"El proceso creador transcurre durante años en el alma del artista; de día y de noche, en los ensayos y en el espectáculo. El carácter de esta labor se define de la mejor manera con estas palabras: "Las alegrías y los tormentos de la creación".

A cada momento del trabajo sobre el papel, en todo el ser del actor se crea un estado interior profundo, complejo, firme, prolongado y estable. Sólo con esa actitud se puede hablar de creación y de arte.

"Esto es lo que ocurre en el espíritu del actor durante la creación y en la preparación previa".

Respecto del super objetivo de una obra, señala Stanislavski.

"Del super objetivo nació la obra del autor, y hacia él debe dirigir la creación del artista. La tendencia hacia el superobjetivo debe ser ininterrumpida, debe recorrer toda la obra y el papel. (322) Por consiguiente hay que contar con un superobjetivo que corresponda a lo que ha concebido el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el alma humana del actor mismo. Tiene que convertir cada superobjetivo en algo propio y amplio.

"Toda acción se encuentra con la reacción, y la segunda suscita y refuerza la primera. Por eso en cada obra, a la par con la línea continua de acción pasa en sentido opuesto la otra línea, la de la acción contraria. Necesitamos esa oposición constante, pues promueve lucha, disputas y una serie de correspondientes objetivos por resolver. Suscita la actividad".

"La acción central se crea con una larga serie de objetivos importantes. En cada uno de ellos hay una gran cantidad de pasos pequeños que se cumplen subconscientemente"

Reproducimos la Nota 63, de los compiladores:

"Al oponerse al punto de vista de Dimkova, que "rechaza con desdén todo lo físico en la creación", Stanislavski refuta en esencia la noción de la creación como un proceso puramente psíquico, basado sólo en la manifestación espiritual del "yo creador". Esta idea de la creación es propia de los actores de la inspiración o "del impulso interior", que subestiman el papel de la creación del artista y desdeñan al aspecto físico, exterior, cuando forjan el sentimiento de la escena".

"Por eso —añade Stanislavski— el actor de nuestro estilo, mucho más que otros deben preocuparse no sólo por el aparato interior, sino también por el exterior, el corporal, que trasmite fielmente los resultados de la labor creadora del sentimiento, la forma externa de la encarnación. [Párrafo importante para comparar con lo que dijo después en el Método de las Acciones Físicas. (M.A.F.)]

Ya incluía Stanislavski, en su primera época, entre los procedimientos de su psicotécnica": la lógica y la coherencia de las acciones físicas y espirituales.

Del Apéndice "Para el capítulo sobre la Acción", tomamos los siguientes párrafos: (En primer lugar reproducimos la nota de los compiladores de las O. Completas):

"Este suplemento al capítulo sobre la acción se publica por primera vez según el manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú. El capítulo fue titulado por Stanislavski: "Correcciones y suplementos para futuras ediciones. Para el capítulo sobre la acción".

"A que detalles realistas, a qué pequeñas verdades hay que llegar para que nuestra naturaleza crea físicamente en lo que se está haciendo en la escena. En cuanto se percibe la verdad auténtica de la acción física, se siente a sus anchas en la escena".

Y en la página 365:

"En los casos en que la acción no nace o no cobra impulso por sí misma, recurrimos al principio de acercarnos desde lo externo a lo interno, colocarnos en un orden lógico

y coherente los momentos aislados y formamos con ellos la acción misma. La lógica y la continuidad con que se alternan las partes nos recuerdan la verdad de la vida. Las sensaciones motrices conocidas afirman esta verdad y despiertan la fe en la justeza de las acciones realizadas. En cuanto el artista cree en ellas, cobran vida por sí solas.

"Los objetos imaginarios " –y sus ejercicios con ellos– obligan a tomar conciencia de lo que en la vida real se hace mecánicamente".

Al respecto de lo último dicho, conviene reproducir la Nota 66 de los compiladores:

"En su actividad pedagógica, Stanislavski atribuía una extraordinaria importancia a los ejercicios con objetos imaginarios. En estos ejercicios el alumno debe percibir de nuevo la lógica y la coherencia de las acciones más simples, bien conocidas en la vida corriente. Los ejercicios con objetos imaginarios exigen una atención aguzada, trabajo intenso de la imaginación, control de la conciencia, sentido de la verdad, recuerdo de sensaciones percibidas anteriormente, etc. Este tipo de ejercicios ocupó un lugar muy importante en el sistema del adiestramiento cotidiano elaborado por Stanislavski. Ahí establecía una relación directa entre la asimilación del Método de las Acciones Físicas y el dominio de la técnica de las acciones sin objeto, en las que hay que captar de nuevo y restablecer la lógica y la coherencia de las acciones físicas más simples.

"Cuando en la escena se realiza con toda la verdad aun la más insignificante acción física y se cree sinceramente en su realidad, se siente alegría. Alegría por la sensación física de la verdad que el actor siente en el escenario y el espectador en la sala".

La próxima CH. D. N° 18 - MAF II, inicia las notas tomadas del tomo III de las Obras Completas de Stanislavski.

Tema: Ahora la transcripción es tomando de base el Tomo III, de las O. Completas de Stanislavski, que está dedicado a los temas de la preparación física del actor, La atención hacia el desarrollo del aparato físico del actor se acentuó más aún en el período final de actividad del Maestro.

Iniciamos esta CH. D. N° 18 - MAF II, con las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de STANISLAVSKI, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, año 1986.

Las primeras notas que reproducimos proceden del prólogo, escrito por G. KRISTI.

"En el prefacio al libro conocido en español con el título de "Un actor se prepara", Stanislavski informaba al lector que en fecha próxima pasaría" a redactar el tercer tomo, en el que hablará del trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación". Pero no alcanzó a completar su libro.

"En el archivo literario de Stanislavski se conservan varios manuscritos para el tercer tomo, en diversos procesos de elaboración.

"Este tercer tomo de las Obras completas está destinado a los temas de la preparación física del actor para la encarnación del personaje. En él se examinan sucesivamente los elementos de la expresividad exterior sobre el escenario y se resumen todos los problemas relacionados con la preparación profesional.

"La expresividad de la interpretación del actor depende no sólo de la profundidad con que penetra en el contenido del papel, sino también del grado de la preparación física que posee para encarnar ese contenido.

En "Un actor se prepara" Stanislavski dedicó preferentemente atención a los problemas psicológicos de la creación escénica y al proceso de la vivencia del actor en su papel.

"En ese periodo inicial de su sistema, Stanislavski no estaba libre de la influencia de las ideas dualistas sobre la creación y, en consecuencia, consideraba los procesos espirituales fuera de la naturaleza física del actor.

"En las primeras presentaciones creadas según el sistema, su atención estuvo dirigida principalmente a la acción interior, a la actividad espiritual y al diseño psicológico del personaje. Los artistas del teatro de Arte recuerdan que en ese periodo Stanislavski concentraba toda su atención en "la técnica interior, e incluso se prohibía hablar de alguna técnica exterior"

"La atención hacia el desarrollo del aparato físico del actor se acentuó más aun en el período final de actividad de Stanislavski cuando, después de haber superado definitivamente las ideas dualistas sobre la creación, ya no consideraba posible despertar y afirmar la vivencia únicamente con los medios de la psicotécnica, sin intervención del aparato físico del actor en el proceso de la creación.

"Sin dejar de hacer justicia a los métodos y procedimientos existentes de cultura física, Stanislavski procuró crear un curso especial del movimiento escénico, que incluye elementos de rítmica, malabarismo, gimnasia, etc. adaptados especialmente a la profesión.

"En la sección dedicada al entrenamiento físico del actor, lo mismo que en la siguiente denominada plástica, Stanislavski vuelve repetidas veces a la idea del vínculo indisoluble que existe entre los procesos físicos y espirituales en la creación.

"Considera que la base de la plasticidad del movimiento es la sensación del flujo ininterrumpido de la energía muscular ("la sensación del movimiento"), que se "trasvasa" sucesivamente de un grupo de músculos a otro, impulsándolos hacia la acción. Expone detalladamente su idea sobre la índole de la plasticidad al hablar de las particularidades del modo de andar vivo, natural.

"El dominio exterior del ritmo ayuda a despertar el ritmo interior y fortalecer el estado de ánimo que el actor necesita.

"En lo que respecta al movimiento resuelve, ante todo, los problemas de la pose y el gesto, es decir, lo referente a la pasión de lo exterior y lo interior.

"En la presente edición se publica por primera vez el capítulo sobre la lógica y la coherencia. En él Stanislavski habla sobre la posibilidad de dominar la lógica de los sentimientos a través de la lógica y la coherencia de las acciones físicas.

"Volviendo en sus escritos al problema de la misión del teatro, Stanislavski expresa el concepto de que la ética, en el sentido amplio de la palabra, es la base de lo artístico".

Ahora, reproducimos las notas del Capítulo El paso a la encarnación, todas ellas escritas por C. S. STANISLAVSKI:

"Hasta ahora habíamos considerado el aspecto interior del arte y su psicotécnica. Desde hoy nos ocuparemos de nuestro aparato corporal, de la personificación y de su técnica física, exterior. Corresponde a este aparato un papel de importancia excepcional desde todo punto de vista: "volver visible la vida invisible y creadora del artista".

"La personificación externa tiene importancia en cuanto transmite la "vida interior del espíritu humano".

Los procedimientos con los que se debe personificar la vivencia son infinitos y tampoco pueden ser calculados. También ellos deben actuar, con frecuencia, de modo inconsciente e intuitivo.

"Es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza. Desarrollen el cuerpo y subordinenlo a las órdenes de la naturaleza y su espíritu creador.

"El propósito de la gimnasia es corregir el cuerpo y no deformarlo.

"La energía motriz. Solo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo.

"La fluidez exterior se funda en la sensación interior del movimiento de la energía.

Del capítulo El lenguaje y sus leyes.

"El subtexto es la vida del espíritu humano", no manifiesta, sino interiormente sentida que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto, dándole constante justificación y existencia. El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra, y el papel, hecho de síes mágicos, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.

Todas estas líneas están intencionadamente entrelazadas entre sí como los hilos de un cable, y en esa forma se extienden por toda la obra en dirección al superobjetivo.

Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrando en el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la línea de acción continua de la obra y del papel.

"Podría decirse que las palabras vienen del autor y el subtexto del artista.

"La naturaleza está hecha de tal modo que al comunicarnos verbalmente con otros, vemos al principio, con la mirada interior, aquello de lo que estamos hablando y luego hablamos de lo visto. Y si escuchamos a otros, primero captamos con el oído lo que nos están diciendo y luego vemos con el ojo lo que hemos escuchado.

"Oír significa en nuestro lenguaje ver aquello de lo que está hablando, y hablar es dibujar las imágenes visuales.

"La palabra es para el artista no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes. Por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablen no tanto al oído como al ojo.

"Por consiguiente, lo que se necesita no es un subtexto simple, sino ilustrado de la pieza y el personaje.

"Cuando pensamos en algo, cuando nos representamos o recordamos algún fenómeno, objeto o acción, o momentos vividos en la vida real o imaginaria, vemos todo esto con nuestra visión interior.

Nuestra preocupación principal consiste en que mientras estamos en el escenario reflejemos constantemente con la visión interior, las imágenes que corresponden a las imágenes del personaje representado.

"La entonación y la pausa poseen por sí mismas, al margen de las palabras, el poder de influir emocionalmente sobre el oyente.

"Como probablemente saben ustedes, las pausas tienen dos funciones opuestas entre sí: unir las palabras en grupos (frases) y separar los grupos entre si.

"Voz alta y baja, es forte y piano. Pero es sabido que forte no es forte de por si, forte es sólo lo que no es piano. Y viceversa, piano no es piano, es lo que no es forte.

"Forte es pues un concepto relativo (Nota 29 del Tomo III pág. 109). Toda la cuestión esta en el contraste. Lo que fue piano en una obra puede resultar forte para otra, si esta obra requiere una sonoridad débil.

"Las transiciones de voz baja a alta (piano a forte) y viceversa, pueden ser rápidas, instantáneas o también graduales. Al empezar la presentación de una obra, el intérprete debe tener ante sí la perspectiva de lo que ha de ejecutar y debe distribuir con mucho cuidado la fuerza del sonido.

"Cuando en el escenario necesitan la verdadera potencia de la palabra, olviden el volumen y preocupense de la entonación, con sus subidas y bajadas, y también de las pausas.

"Una vez preguntaron a Tomaso SALVINI cómo a su edad avanzada podía gritar con tanta fuerza al interpretar determinado papel. Y contesto: "Yo no grito. Son ustedes los que gritan por mi. Lo único que hago es abrir la boca. Mi función es hacer que el papel llegue a su momento culminante; conseguido esto, es el público el que debe gritar en mi lugar, si lo cree necesario".

"La potencia de los sonidos al hablar no hay que buscarla en el "voltaje", ni en el volumen, o el grito, sino en las subidas y bajadas de la voz, o sea en la entonación. Para la potencia en el habla hay que recurrir también al contraste entre los sonidos altos y bajos, o en las transiciones de la voz baja (piano) a la alta (forte) y a sus relaciones mútuas

El acento destaca una palabra o sílaba con un sentido de afecto o malicia, respeto o desdén, franqueza o hipocresía; puede expresar ambigüedad o sarcasmo. Sirve la palabra en bandeja.

Del Capítulo "Perspectivas del Actor y del Personaje"

El artista se desdobra en el momento de la creación. A propósito de esto dice Tomaso Salvini "... Cuando actúo, vivo una doble existencia; río y lloro, y al mismo tiempo analizo mis lágrimas y mis risas, procurando que tengan el máximo efecto sobre aquéllos a quienes quiero llegar".

"Esta división no es un obstáculo para la inspiración. Por el contrario ambas se ayudan mutuamente.

"También nosotros nos desdoblamos a cada paso en nuestra vida real. Pero esto no nos impide vivir y experimentar fuertes emociones.

"Hay dos perspectivas que siguen cursos paralelos entre sí: Una es la perspectiva del papel. La otra es la perspectiva del actor y su vida en la escena, su psicotécnica (trabajo interior) durante la creación.

Convendremos en llamar "perspectiva" a la calculada y armónica correlación y distribución de las partes al abarcar la totalidad de la obra y del personaje.

"La perspectiva de la obra y del papel es lo mismo que la línea de la acción central en cuyo final está el superobjetivo.

Del Capítulo Tempo-Ritmo

"El tempo es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades.

"Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medida determinada.

"Medida es la suma repetida (o que se presume repetida), de períodos iguales, que por convención se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de una de ellas (duración del movimiento del sonido).

"Donde hay vida hay también acción; donde hay acción hay también movimiento; donde hay movimiento también hay tempo, donde hay tempo (compás), también hay ritmo. (Acotación importante:) Si el actor siente intuitiva y correctamente lo que dice y hace en la escena, el tempo-ritmo adecuado se manifiesta espontáneamente, distribuyendo los pasajes fuertes y débiles del lenguaje, y los puntos de coincidencia. Si esto no ocurre, sólo nos queda despertar el tempo-ritmo por la vía técnica, o sea, como de costumbre, ir de lo externo a lo interno. Para ello marquen el tempo-ritmo que necesitan.

"Empecemos por el tempo-ritmo de la acción, y después pasaremos a estudiar el tempo-ritmo del lenguaje. (Ejercicios con el uso del Metrónomo, realizar acciones con los distintos compases) Por ejemplo: Debido al tempo lento marcado por el Metrónomo grande, con una única nota para todo el compás, que exigía un solo movimiento, era preciso hacer durar la acción durante todo el intervalo entre las pulsaciones).

"Con el tempo-ritmo, actuamos como el pintor con los colores, combinando las más diversas velocidades y medidas. (Ejemplo: Medida: 15 pasos - velocidad: tres pasos por compás: cinco compases los 15 pasos (dos, 4, 5, etc., pasos por compás).

"Los mismos, varios ejercicios de tempo-ritmo "en seco", con el "metrónomo" propio o, para expresarlo de otra manera, con una cuenta interior mental.

"Cada uno debía elegir a su gusto tal o cual velocidad (tempo) y medida (ritmo), [tanto interiores como exteriores], retenerlas dentro de sí y actuar de acuerdo con ellas de modo que los momentos fuertes del movimiento coincidieran con los tíc-tacs del supuesto metrónomo interior.

"Hay que actuar de modo que los espectadores vean los ojos.

"Las obras y espectáculos enteros tienen su tempo-ritmo.

"Muchas veces una obra mediocre, puesta e interpretada también en forma mediocre, pero con un tempo fuerte y alegre, tiene éxito, puesto que produce una impresión estimulante.

"Pero no disponemos de psicotécnica alguna en este campo, de manera que esto es lo que ocurre en la realidad, en la práctica: El tempo-ritmo de un espectáculo dramático se crea, en gran parte, de un modo casual, espontáneamente. Si el actor, por una u otra causa, siente correctamente la obra y el papel, si se encuentra en una

buena disposición, si el espectador le responde, entonces la correcta vivencia y el tempo – ritmo apropiado se establecen por sí mismos. Cuando esto no sucede nos hallamos indefensos. Si dispusiéramos de la psicotécnica adecuada, podríamos utilizarla para crear y justificar, primero un tempo – ritmo externo, y luego uno interno. A través de ellos evocaríamos el sentimiento.

¡Felices los músicos, los cantantes y bailarines! ¡Cuentan con metrónomos, directores de coro, etc.!"

Nuestra próxima CH. D. N° 19 - MAF II, proseguirá con las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

Tema: Aquí Stanislavski es claro cuando dice: "El espectáculo depende de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotécnica de nuestro arte", que constituía lo básico en su primer período.

Esta CH. D. N° 19 - MAF II, continúa la reproducción de las notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de STANISLAVSKI, en este caso, Capítulo Tempo-ritmo.

"El espectáculo depende, por consiguiente, de los incidentes pasajeros de la vida y no de la psicotecnia de nuestro arte.

"En la concha del apuntador, invisible para los espectadores, pero a la vista de los artistas del escenario, se halla instalado un aparato, en el que silenciosamente brillan dos lamparitas que reemplazan el indicador y el tic tac del metrónomo. El encargado de poner en marcha el aparato es el apuntador, el cual tiene anotados los tempos correctos y los números de las velocidades para cada trozo importante de la obra, y que fueron establecidos en los ensayos.

Nota 12, de los compiladores.- Este aparato fue preparado en los talleres del T. de A. de Moscú por encargo de Stanislavski, quien realizó ejercicios análogos a los descritos, junto con el grupo de asistentes del Estudio de Opera y Arte Dramático en los años 1935 -1936. Los ejercicios con el metrónomo titilante también fueron incluidos por él en la escenificación del programa del estudio.

"Puede irse "del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento.

"Tortsov ideó el siguiente juego: empezó a marcar para nosotros un tempo-ritmo bastante rápido y complicado.

"Ahora -dijo- decidan ustedes en qué circunstancias y con que experiencias podría surgir en ustedes ese mismo ritmo.

"Para cumplir el objetivo tenía que imaginar la ficción correspondiente (el mágico "sí", las circunstancias dadas). Para poner en marcha la imaginación, a su vez, debería formularme las preguntas: ¿Dónde, cuándo, para qué, por qué estoy sentado aquí? ¿Quiénes son estas personas que me rodean? Me imaginé que estaba en un hospital, en la antesala de un cirujano, y que se decide mi suerte: si estoy gravemente enfermo y me espera una operación, quizás la muerte, o estoy sano y pronto saldré de aquí. La ficción tuvo su efecto, y yo me emocioné con la suposición mucho más que lo que exigía el tempo-ritmo que me fuera indicado.

"Era preciso suavizar la intriga; yo ya no estaba en el consultorio del cirujano sino en el de un dentista esperando que me sacaran una muela. Pero también era esto demasiado fuerte para el tempo-ritmo fijado. Tenía que cambiar por el otorrino que me sacará un tapón del oído. Esta invención era lo que mejor se acomodaba al tempo-ritmo establecido.

"Por consiguiente —resumió Tortsov—, en la primera mitad de la clase prestaron atención a las experiencias interiores y expresaron externamente el tempo-ritmo mediante la batuta. Ahora, en cambio, tomaron un tempo-ritmo ajeno y le han dado vida mediante su propia invención y experiencia yendo del sentimiento al tempo-ritmo y viceversa, del tempo-ritmo al sentimiento.

"Primero tratamos de descubrir cómo el tempo-ritmo de la acción influye directamente sobre el sentimiento, luego se tratará de hacer la misma comprobación con el tempo-ritmo del lenguaje.

"Si en este campo los resultados de la influencia sobre el sentimiento serán iguales que en el campo de la acción, o aún más fuertes, la psicotécnica de ustedes se enriquecerá con un instrumento muy importante para el efecto de lo externo sobre lo interno, o sea, del tempo-ritmo del lenguaje sobre el sentimiento.

"La línea de la frase transcurre en el tiempo, y ese tiempo es dividido por los sonidos de las letras, sílabas y palabras en partes y grupos rítmicos.

"A la vez, los sonidos van mezclados con pausas y detenciones para respirar, de las más diversas duraciones. La pausa del aire es una brevísima interrupción del sonido durante la cual se facilita la respiración en el canto o el lenguaje. Todo ello constituye

el material y las posibilidades del lenguaje, con los que se forman el tempo-ritmo fonético variado hasta el infinito.

"Para crear el tempo-ritmo del lenguaje no sólo hay que dividir el tiempo en partículas de sonido; debe haber también una cuenta para crear los compases del lenguaje.

"Las letras, sílabas y palabras son las notas musicales del lenguaje, con las que se forman los compases, arias y sinfonías completas. No en vano se dice que una bella forma de hablar es musical. Esa forma sonora y mesurada de hablar aumenta la fuerza de su efecto.

"El proceso de completar los momentos rítmicos vacíos con pausas y paradas respiratorias es lo que algunos especialistas llaman "tarareo".

"Cuando cantamos una melodía en la que hay palabras que hemos olvidado y no recordamos, las reemplazamos con sonidos sin sentido, del tipo de "ta-ra-ra-ra, etc."

"Utilizamos estos sonidos en la cuenta mental de las pausas rítmicas, que completan en nuestros compases vocales la falta de palabras y movimientos. De ahí el nombre de "tarareo". Con su ayuda se puede conseguir que el lenguaje prosaico sea rítmico.

"El "tarareo" en la pausa es el puente que une entre sí los más diversos ritmos y compases. (Ejercicio hablar con metrónomo(s).

"El lenguaje se forma no sólo con sonidos, sino también con pausas. Y ambos deben estar impregnados de tempo-ritmo.

"El ritmo vive en el artista y se manifiesta cuando está en escena, tanto en las acciones y movimientos como cuando está inmóvil, tanto en su lenguaje como en su silencio.

"Al retomar la palabra después de una larga pausa, el actor debe subrayar intensamente durante un instante el tempo-ritmo del verso. Esto ayuda tanto al mismo intérprete como al público al volver al ritmo y la medida del verso que se habrá interrumpido, y tal vez olvidado. En esos instantes el "tarareo" vuelve a prestarnos un servicio inapreciable. En primer lugar, llena una pausa larga con la

pulsación rítmica mental; segundo, da vida a esa pausa; tercero, mantiene el nexo con el tempo-ritmo de la frase anterior interrumpido por la pausa; cuarto, cuando el actor empieza a hablar nuevamente, el "tarareo" mental lo hace entrar en el tempo-ritmo anterior.

"Dijo Arkadi Nikolaevich: Ha llegado el momento de hacer un resumen de nuestro prolongado trabajo. ¿Recuerdan como dábamos palmadas y cómo el estado de ánimo creado así mecánicamente, despertaba en nosotros las sensaciones correspondientes? Estas palmadas también creaban un estado de ánimo y despertaban sentimientos, sino en los oyentes, por lo menos en los que las estaban dando.

"¿Recuerdan las tres campanadas antes de la partida del tren y su sincera emoción de viajeros?.

"¿Y cómo mediante el metrónomo y luego el metrónomo imaginario hacían surgir en ustedes las más diversas experiencias?

"En todos estos ejercicios y ensayos en el campo de la acción, el tempo-ritmo iba creando cada vez un estado de ánimo y evocaba los sentimientos y vivencias correspondientes.

"Realizamos trabajos análogos en relación con la palabra

"¿Recuerdan los experimentos en los que combinábamos el lenguaje poético con pausas rítmicamente activas? ¡Qué útil les resultó en esos ejercicios el método del "tarareo"!.
"

"En todos los ejercicios, en mayor o menor grado, en una u otra forma, ocurría siempre lo mismo: se creaba un estado de sensación interna, de experiencia interna.

"Esto nos da derecho a reconocer que el tempo ritmo actúa mecánica-intuitiva o conscientemente sobre nuestra vida interior, sobre nuestros sentimientos y experiencias. Lo mismo ocurre también durante el proceso de la creación, mientras estamos en escena.

"Todo lo que aprendimos sobre el tempo-ritmo nos lleva a la conclusión de que es el mejor amigo y colaborador del sentimiento, porque es con frecuencia el estimulador

directo, inmediato, a veces casi automático, de la memoria afectiva y, por consiguiente, de la más íntima experiencia.

"De todo ello surge lo siguiente: En primer lugar no es posible sentir correctamente sin un tempo-ritmo adecuado si no se experimentan los sentimientos que corresponden a este tempo-ritmo.

"Existe una interdependencia, una influencia mútua y unos nexos indisolubles entre el tempo-ritmo y el sentimiento y recíprocamente, entre el sentimiento y el tempo-ritmo.

"Se trata de la influencia directa, muchas veces mecánica, a través del tempo-ritmo externo, sobre nuestros sentimientos caprichosos, esquivos y asustadizos. Y, de repente hemos hallado un modo directo e inmediato de acercarnos a ellos. Y siendo así, el tempo-ritmo acertadamente establecido de la obra o del personaje puede apoderarse por sí mismo, en forma intuitiva, subconsciente, a veces mecánica, de los sentimientos del actor, y despertar la vivencia adecuada.

"Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones, que dan origen a los juicios, actúan de modo directo e inmediato sobre la mente.

"El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo ritmo.

Del Capítulo LOGICA Y CONTINUIDAD

(1937 - 1938) "La lógica y la continuidad, tanto en la labor creadora interna como en la externa, tienen suma importancia. Es por eso que gran parte de nuestra técnica escénica interna y externa se basa en ellas. Me basé en la lógica y la continuidad y me referí a ellas, ya sea como acciones físicas simples y reales o como vivencias, y actos completos.

"La lógica y la continuidad de la acción y el sentimiento se cuentan entre los elementos más importantes del proceso creador.

"Empezaré por la acción externa.

"Por un hábito mecánico adquirido a través de muchos años, y que entró a formar parte de nuestro sistema muscular de la motricidad, en la vida corriente actuamos de un modo extraordinariamente lógico y coherente: Sin la lógica y la coherencia apropiadas no podríamos realizar muchos actos necesarios. Así, por ejemplo, cuando queremos tomar un poco de agua, empezamos por sacar la tapa del jarrón que la contiene, acercar el vaso, tomar el jarrón, inclinarlo y verter agua en el vaso. Si pensamos en alterar esta continuidad y empezamos por verter el agua sin haber acercado el vaso o si inclinamos el jarrón, sin haber retirado previamente el tapón de vidrio, se produce una catástrofe, porque derramamos el líquido sobre la bandeja o el piso, o rompemos el vaso sobre el cual cae el tapón del jarrón.

"Esa misma continuidad es tan elemental y evidente, que en el vivir cotidiano no hace falta pensarlo. Por un hábito arraigado, la lógica y la continuidad aparecen espontáneamente y nos ayudan.

"Pero por extraño que parezca, en la escena perdemos la lógica y la continuidad, aún en los actos más sencillos. Recuerden cómo los cantantes y actores agitan unos vasos supuestamente llenos de vino hasta el borde. Recuerden cómo se mandan al garguero en un santiamén, unas copas gigantescas y no se atragantan con la enorme masa de líquido ingerido.

"En cambio en la vida real nuestras acciones son lógicas y coherentes, porque nos resultan realmente necesarias, y por el hábito motor hacemos todo lo necesario para su ejecución, y subconscientemente sentimos todo lo que es necesario para lo que estamos haciendo.

"En la vida real en cada acción que realizamos de modo subconsciente o mecánico hay lógica y coherencia. Éstas participan de modo habitual, subconsciente, en lo que es necesario para nuestra vida.

"Pero las acciones escénicas no son algo necesarias para nuestra naturaleza humana; sólo aparentamos que las necesitamos. Es difícil hacer algo sin fundamento. ¿Cómo proceder entonces? Con varias acciones secundarias, escogidas y ordenadas en forma lógica y continua, hay que formar una acción de más amplitud", tal vez de la obra que se tiene entre manos, como tema de ejercicios o de preparación.

[Aquí juega su papel importante el despertar y cultivar el afán y la capacidad de observación del actor, para prestar atención a las mímicas, y detalles, partes aisladas que forman las acciones de la vida corriente].

"De modo que un buen camino es observar las acciones de la vida corriente, y percatarse así de la lógica y continuidad de ellas.

"Entonces no les resultará difícil recordar en la escena los pequeños movimientos que intervienen, su lógica y su continuidad, para comprobar y disponer nuevamente las acciones más amplias.

"Es suficiente sentir la línea lógica de la acción escénica, realizarla varias veces en su orden correcto, para que esta acción en seguida se revitalice en la memoria, en nuestros músculos. Entonces sentirán la verdad de sus acciones, y la verdad despertará la fe en lo auténtico de lo que se está haciendo.

"Cuando el actor llega a conseguir esto, habituándose a la lógica y coherencia de su acción, cuando la naturaleza orgánica lo reconoce y lo acepta, esa acción correcta se incorpora a la vida del personaje y se realiza lo mismo que en la vida real, subconscientemente".

"Un ejercicio para "estudiar cuidadosamente la lógica y la continuidad de sus acciones físicas", puede ser:

"Tomen lápiz y papel, y anoten lo que hacen.

1.- Busco el papel en el escritorio; 2.- Tomo la llave, la hago girar en la cerradura, tiro hacia mí el cajón del escritorio. Me aparto con la silla, para dar lugar al movimiento del cajón; 3.- Controlo y recuerdo dónde y en qué disposición se encuentran los objetos en el cajón. Comprendo dónde tengo que buscar el papel. Lo reencuentro, elijo las hojas más apropiadas, las separo sobre el escritorio. Dispongo todo en orden sobre éste; 4. Empujo el cajón, acercándome al escritorio".

"He reunido gran cantidad de estos apuntes, y con frecuencia los consulto. Los apuntes despiertan rápidamente la memoria de mis músculos y me ayudan mucho.

"La ayuda de la lógica y la coherencia las necesitamos, no sólo para las acciones, para la sensibilidad, sino también en todos los otros momentos de la creación: en el proceso del pensamiento, los deseos, las imágenes, al crear las ficciones de la imaginación, los objetivos y la línea continua de acción. Sólo en presencia de las líneas continuas de la lógica y la coherencia, durante todos los momentos de la creación, va

surgiendo en el alma del artista la verdad, que despierta una fe sincera en lo auténtico de sus sensaciones sobre la escena".

En la próxima CH. D. N° 20 - MAF II, continuamos con notas del Tomo III°.

Tema: *Y en su pedagogía aclaratoria del nuevo Método de las Acciones Físicas, siempre en el tomo III, Stanislavski dice: "Sin una forma externa, tanto la más íntima caracterización interna como el fondo espiritual del personaje, no llegará al espectador".*

La Charla Debate de hoy N° 20 - MAF II, prosigue con la reproducción de los fragmentos tomados del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"El modo de dominar la lógica y la coherencia de las acciones es algo que dominarán con el tiempo. Por ahora sólo puedo recomendarles algunos trabajos preparatorios.

"Se trata de adiestrar a la atención para el control de los sistemas internos y externos de creación. Empiecen por una acción lógica y coherente de índole externa, sin objeto material. Estos ejercicios enseñan a penetrar en la lógica y la coherencia de los diversos movimientos pequeños, que en su conjunto forman una sola acción amplia.

"Es necesario acostumbrarse a estos ejercicios, adiestrarse mediante una práctica constante en los más diversos movimientos sin objeto, y en todas las escenas integras que se les puedan ocurrir. Cuando comprendan su sentido y capten sus líneas lógica y continua, y se habitúen a ellas, podrán sustentar la verdad. Y donde está la verdad hay fe, y donde existe la fe también está próximo el "umbral del subconsciente".

"Después que mediante los ejercicios alcancen a hacer responsable en cierto modo a su atención, respecto de las acciones físicas externas, habitúense a dirigirla hacia lo interior. En este terreno son necesarios en grado aún mayor la lógica y la continuidad del sentimiento.

"Se elige algún estado espiritual, una disposición, y por último una pasión íntegra, y tradúzcanlas en una larga serie de acciones pequeñas y grandes, externas e internas.

"También en la esfera de la emoción nos encontramos con la lógica y la continuidad. Nuestro arte, que se funda en la auténtica vivencia, no puede dejar de referirse a la lógica y la continuidad del sentimiento. Sin ellas no hay verdad y por consiguiente tampoco existen la fe, el "yo soy", ni el trabajo de la naturaleza orgánica con su subconsciente, en los que reposan nuestro arte, nuestra creación y nuestras experiencias afectivas. En segundo lugar, considero la cuestión por una vía que no es en modo alguno la científica, inaccesible para mi, sino práctica.

"En todos los casos en que la ciencia y la técnica no nos ayudan, recurrimos a la facultad creadora de nuestra naturaleza orgánica, al subconsciente, a la experiencia y a la práctica. Así pues, traslademos el problema del terreno de la ciencia al de nuestra vida real, que conocemos perfectamente, que nos ofrece una enorme experiencia, conocimientos prácticos, un riquísimo e inagotable material emotivo, estilos de trabajo, hábitos, etc. Para esto: hágase la pregunta: "¿Qué haría yo como ser humano si me encontrara en las circunstancias propuestas del personaje representado?."

"Contesten a esta pregunta no de cualquier manera, con toda sinceridad. Que no sea el intelecto sino sobre todo el sentimiento y la voluntad los que dicten la contestación. No olviden que la más pequeña acción física auténtica puede crear la verdad y hacer que brote naturalmente la vida del mismo sentimiento.

"Más aún, es necesario que den la respuesta no con palabras, sino con acciones físicas.

"Cuanto más claras, concretas y definidas sean estas acciones, tanto menos será el riesgo de forzar el sentimiento.

"Para conocer y definir la lógica y la continuidad del estado interno psíquico, no nos dirigimos a nuestros sentimientos, poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad no con palabras científicas, no con términos psicológicos, sino con simples acciones físicas.

"Si éstas son auténticas, fértiles y persiguen un fin, si están justificadas interiormente por una sincera vivencia humana, entre la vida externa e interna se forma un lazo indisoluble. Ya ven de que modo natural, simple, práctico, hemos

resuelto el problema complejo y superior a nuestras fuerzas de la lógica y continuidad del sentimiento. Fue resuelto mediante acciones físicas, lógicas y coherentes perfectamente accesibles para nosotros, que conocemos bien por nuestra experiencia vital.

"Esto significa que mi procedimiento simple, no científico, sino práctico, conduce hacia el fin deseado.

"En vez del caprichoso e impalpable sentimiento, recorro a las acciones físicas que están a mi alcance, busco en mis impulsos internos, extraigo la información que necesito de mi experiencia vital como ser humano, que tengo a mi alcance. Mi propia naturaleza siente bien la verdad orgánica auténtica y sabe en qué se puede creer.

"Cuando ustedes necesitan transmitir tal o cual estado, tal o cual sentimiento, deben preguntarse ante todo : "¿qué haría yo en condiciones análogas?". Anótelas en una lista, tradúzcalas en acciones y aplíquelas sobre el personaje.

"Les recomiendo especialmente anotar tales preguntas y respuestas referentes a un nuevo papel.

"Ustedes ven de qué modo simple hemos resuelto el problema de la lógica y la continuidad del sentimiento", –y vale repetir lo que ya dijo Stanislavski en la pág. 187 del tomo IIIº de sus Obras Completas–: "No nos dirigimos a nuestros sentimientos poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad no con palabras científicas, no con términos psicológicos, sino con simples acciones físicas".

Del Capítulo LA CARACTERIZACION

"Este capítulo está compuesto sobre dos textos mecanografiados de Stanislavski, uno del año 1933, primavera (Nº 251) y otro, que contiene correcciones, (Nº 485) de acuerdo al plan del año 1935.

"Sin una forma externa, tanto la más íntima caracterización interna como el fondo espiritual del personaje, no llegará el espectador. La caracterización externa explica, ilustra y de este modo transmite al público la concepción interior, invisible, de su papel.

"Por lo común, sobre todo cuando se trata de actores de talento, la encarnación externa y la caracterización de la imagen nacen espontáneamente por la creación adecuada de la disposición espiritual interior.

"Eran dignas de asombro la facilidad, sencillez y naturalidad con que Tórtsov (Stanislavski) nos mostraba momentáneamente, sin preparación alguna, los defectos físicos que mencionaba en su explicación (ceguera, parálisis, encorvamiento de la espalda, distintas posiciones de los pies y las manos).

"¡Y qué extraordinarios trucos externos, que cambian por completo al intérprete de un papel, pueden hacerse con la voz, el modo de hablar y la pronunciación, especialmente de las consonantes! Es cierto que se necesita una buena voz, bien colocada y educada, si se quiere cambiar el registro del lenguaje.

"En cuanto al cambio de la pronunciación y especialmente de las consonantes, es algo muy sencillo: tiren la lengua hacia adentro, es decir háganla más corta, e inmediatamente adoptarán una manera especial de hablar, que recuerda la forma en que los ingleses pronuncian las consonantes; o, por el contrario, alarguen la lengua, un poco delante de los dientes y tendrán el ceceo de un bobo.

"O traten de dar a la boca otras posiciones desacostumbradas, y tendrán una nueva manera de hablar. Recuerden por ejemplo a ese inglés amigo; tiene el labio superior muy corto y muy largos los dientes anteriores, de aspecto leporino. Acórtense el labio y enseñen más los dientes.

"¿Cómo conseguirlo? ¡Muy sencillamente! —respondió Tortsov—, sacando un pañuelo del bolsillo y frotándose hasta eliminar toda la humedad del paladar en la parte delantera de los dientes superiores y en la cara interna del labio superior".

"Después de haber levantado imperceptiblemente el labio, retiró la mano de las boca y vimos unos dientes realmente de liebre y un corto labio superior, que al ser levantado, se sostenía por que se quedaba pegado a las encías secas sobre los dientes.

"Este truco externo nos ocultaba su personalidad habitual, que conocíamos bien. Nos parecía estar ante aquel auténtico y famoso inglés. Teníamos la impresión de que todo en Tortsov había cambiado junto con ese estúpido labio superior: su pronunciación y su voz eran diferentes, lo mismo que la cara, los ojos, así como la manera de estar, el andar, las manos, los pies. Más aún parecía que incluso la

psicología y el espíritu se habían transformado. Un segundo después abandonó el truco y siguió hablando en su forma habitual.

"Resultaba para él mismo inesperado (Tórtsov) que por alguna razón, simultáneamente con el truco del labio, su cuerpo, manos y pies, el cuello, los ojos e incluso la voz, modificaran su estado habitual y adoptaran la característica física que hacía juego con su labio corto y los dientes largos.

"Esto ocurría intuitivamente. Sólo después, cuando nosotros mismos habíamos analizado y comprobado este fenómeno, Tórtsov tuvo conciencia de él. No fue él mismo quien nos explicó a nosotros, sino que nosotros le explicamos a él (desde fuera se ve mejor), que todas las características que intuitivamente habían aparecido, eran adecuadas y completaban el retrato de caballero con el labio corto y los dientes largos, en virtud de un sencillo truco externo.

"Después de haber profundizado en sí mismo y de prestar atención a lo que ocurría en su interior, Tórtsov se dio cuenta de que en su psicología, al margen de su voluntad, se había producido un cambio imperceptible, cuya naturaleza no podía captar enseguida.

Sin duda su conformación interna se había transformado, también, con la imagen externa que había creado y de acuerdo con ella, puesto que las palabras que empezó a decir Tórtsov no eran suyas, según nuestra observación, y el modo de hablar cambiaba el estilo que era propio, aunque las ideas que nos explicaba eran auténticas, realmente de él...

(Enseguida viene la nota 2 de los editores):

"Aquí hay una omisión en el texto y un nota de Stanislavski que define el contenido de la idea que no terminó de escribir: "lo externo actúa sobre lo interno"

"En la clase de hoy Tórtsov nos mostró en forma vívida que la caracterización externa puede crearse intuitivamente, como también de un modo puramente técnico, mecánico, mediante un simple truco externo.

"¿Cómo obtener estos trucos? ¿Hay que estudiarlos, imaginarlos, tomarlos de la vida, encontrarlos casualmente, extraerlos de los libros de anatomía?"

"En cualquiera de estas maneras –contesto Tórtsov–. Igual da que cada uno tome esta caracterización externa de si mismo, de los demás, de la vida real o imaginaria, por la intuición o por la observación de si mismo o de los otros, de la experiencia de la vida, de conocidos, cuadros, grabados, dibujos, cuentos, novelas, o del hecho casual. Lo que importa es que en todas estas búsquedas externas no deben perder el propio yo interior. En la próxima clase organizaremos una mascarada .

"Esta consistió –cuenta Nazvánov, el alumno que supuestamente es el autor del libro– en que todos los alumnos nos caracterizamos externamente.

"La que ustedes elijan –aclaró Tórtsov–. Un comerciante, un campesino, un militar, un español, un asistente, una rana, un mosquito o lo que se les ocurra. El guardarropa y el maquillaje del teatro estarán a su disposición. Vayan y elijan trajes, pelucas, maquillaje.

"Este anuncio provocó al principio desconcierto, luego discusiones y conjeturas, finalmente, interés y la animación general. Cada uno de nosotros empezó a imaginar algo, a tomar apuntes, dibujar secretamente, preparándose para elegir la caracterización, el traje y el maquillaje.

"Hoy la clase entera fue a los grandes almacenes de vestimenta del teatro". Cada uno de los alumnos eligió los trajes y los elementos que consideraron indispensable para la caracterización del personaje que inicialmente escogieron.

"La mascarada, sobre el escenario, cuando estuvo fijada, se realizó tres días después.

"La clase de hoy estuvo dedicada al análisis y a la crítica de lo que nosotros, habíamos hecho en la clase anterior, la "mascarada".

Dijo Tórtsov:

"Hay actores, y sobre todo actrices, que no tienen necesidad de la caracterización ni de la personificación, porque ajustan cada papel a sí mismos y confían exclusivamente en el encanto de sus características humanas.

(Stanislavski escribe en el margen del manuscrito: "Hay una gran diferencia entre buscar dentro de sí mismo y extraer sensaciones análogas a las del personaje, o seguir siendo él mismo, o cambiar el personaje, alterarlo a semejanza de uno mismo").

"Sólo sobre esta base construyen su éxito. Sin ella están indefensos, como Sansón sin su cabellera.

"A tales actores, asusta todo lo que oculta ante el espectador su individualidad humana natural.

"Si lo que actúa sobre el público es su belleza, trata de lucirla. Si el encanto se manifiesta en los ojos, el rostro, la voz, las maneras ofrecen todo esto al público, como lo hizo por ejemplo alguno de ustedes.

"¿Para qué la personificación —se dice a si misma— si con ello se mostrará menos favorecida que en la vida real? Usted se ama más a sí misma en el papel que al papel en usted. Esto es un error".

La próxima CH. D. N° 21 - MAF II, continuará con las notas tomadas del tomo III°.

Tema: *En esta Charla D., la transcripción se refiere a la sesión en que Stanislavski enseña a sus alumnos no solo la problemática de la caracterización del personaje sino el modo de resolverla. "La caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor individuo".*

La CH. D. N° 21 - MAF II, prosigue con la transcripción de párrafos del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Hay muchos actores que confían en el hechizo de su naturaleza interior. Es lo que muestran al espectador. Creen que su atractivo está en la profundidad de sus sentimientos y en la nerviosidad con que viven sus experiencias. A eso adaptan cada papel impregnándolo de sus más intensas y pujantes cualidades humanas naturales. Este es otro error que hay que evitar. Amen el papel en sí mismo.

"Hay un tercer tipo de actores, interesantes por sus procedimientos originales de interpretación y por sus clisés teatrales peculiares, magníficamente elaborados que son propios de ellos solamente. Son el motivo que tienen para salir a escena, es lo que muestran al espectador. ¿Para qué caracterizarse, si esto impide mostrar su punto fuerte?. Hay un cierto tipo de actores, también fuertes en cuanto a la técnica y el estereotipo, pero que no son propios, elaborados personalmente para sí, sino ajenos, asimilados de otros. Ellos también preparan la caracterización y la personificación según el ritual convencional. Saben como se "representa" cada papel de repertorio universal, por cuanto lo han subordinado a un patrón fijado de una vez para siempre. Sin esto no podrían interpretar casi trescientos sesenticinco papeles por año, cada uno con un solo ensayo, como se practica en algunos teatros de provincia.

Tórtsov hizo la crítica y explicación de cada una de las caracterizaciones de varios alumnos pues el tiempo de la clase no alcanzó para más.

"En la siguiente sesión, Tórtsov tocó el punto de la caracterización de un personaje anciano para lo que explicó:

"Debido al depósito de sales, el endurecimiento y otros factores que van minando con los años el organismo humano, las articulaciones de un anciano no están bien aceitadas

"Esto reduce la amplitud del gesto, acorta los ángulos de flexión de las articulaciones, los giros del torso, de la cabeza, obliga a descomponer un gran movimiento en muchos más pequeños y a prepararse para ellos antes de realizarlos.

"Si en la juventud los giros de la cintura se efectúan rápida y libremente con un ángulo de cincuenta o setenta grados, en la vejez se reducen a veinte grados. Y no se hacen de una vez, sino en varias, cuidadosamente y con descansos. En caso contrario habrá punzadas en alguna parte, o se verán muecas por el lumbago.

Además en el anciano la comunicación entre los centros que coordinan los movimientos y los que los realizan es lenta, se realiza con la velocidad de un tren de carga, por así decir, con dudas y paradas. Por eso el ritmo y el tempo del movimiento en el anciano es lento, perezoso.

"Todas estas condiciones son para el intérprete del papel, "las circunstancias dadas", el "sí mágico", con los cuales debe empezar a actuar. Comiencen entonces, vigilando constantemente cada uno de sus movimientos y teniendo presente que es lo accesible para el anciano y qué es lo que excede sus fuerzas.

"Si el joven que interpreta el papel de un viejo se concentra, comprende y asimila todos estos momentos que constituyen una acción amplia y difícil; si consciente, honesta y lógicamente, sin bríos superfluos, ni exageraciones, empieza a actuar con eficiencia y sentido dentro de las circunstancias en las que vive el mismo anciano; si cumple con lo que he indicado, o sea, siguiendo las partes componentes de la acción amplia, entonces se colocará en condiciones iguales a las del anciano, se asemejará a él, entrará en su tempo y su ritmo, que desempeñan un papel importante y tiene una significación primordial para el personaje que representa.

"Es difícil conocer y hallar las circunstancias dadas de la vejez. Pero una vez halladas, no es difícil fijarlas mediante la técnica".

"Para explicarles mejor lo que significan las vías correctas e incorrectas de caracterización o personificación, pasaré revista rápidamente a las variedades de actores que conocemos en nuestro terreno.

"Se puede crear en la escena imágenes características "en general": el comerciante, el aristócrata, el militar, el campesino, etc. Así, por ejemplo, los militares, "en general", se mantienen erguidos, andan a paso de marcha en vez de caminar de un modo corriente, mueven los hombros para mostrar las charreteras, dan taconazos para hacer sonar las espuelas, hablan y tosen con fuerza para mostrar reciedumbre, etc.

"El aristócrata siempre usa galera, guantes y monóculo, habla con afectación, suele jugar con la cadena del reloj o la cinta del monóculo, etc. Todos estas clases "en general" pretenden crear el tipo. Han sido tomados de la vida, se encuentran en la realidad. Pero no está en ellos la esencia, no son típicos.

"Esos son los ejemplos que varios de ustedes nos dieron.

"Otros artistas con observación más atenta y más fina, saben elegir entre toda la masa de comerciantes, militares, aristócratas, campesinos, ciertos grupos, o sea que distinguen entre un soldado común y uno de guardia, entre los de caballería y los de infantería, conocen a los soldados, oficiales, generales. Entre los mercaderes, diferencian los que tienen una pequeña tienda de los negociantes, los que tienen fábricas. Entre los aristócratas distinguen a los de la corte, a los de la capital o la provincia, etc.

"En otro tipo de actores encontramos un sentido aún más fino en la observación. Entre todos los militares, entre todo el grupo de soldados, ellos pueden elegir un determinado Ivan Ivanovich y transmitirle ciertos rasgos típicos que son propios sólo de él, que no se repite en ningún otro soldado.

"En este sentido, es decir en cuanto a crear una personalidad, una individualidad, sólo se nos mostró Nazvánov. Lo que nos dio fue una creación artística audaz, con el personaje el criticón, su criticón.

"Trate de recordar, dijo Tórtsov, qué es lo que experimentaba cuando se sentía firmemente dentro del personaje.

"Experimentaba un deleite absolutamente particular – respondió Nazvánov – que no puede compararse con nada. Algo parecido, y puede ser que haya sido en grado mayor, a lo que sentía por momentos en ejercicios de improvisación.

"Es ante todo una fe completa y sincera en lo auténtico de lo que uno hace y siente, y tuve conciencia de las sensaciones creadoras que experimenté entonces. Gracias a esta fe surgió la confianza en mí mismo, en lo adecuado de la imagen creada y en la sinceridad de sus acciones. Esta no es la autosuficiencia del actor engreído, enamorado de sí mismo, sino algo de un orden fundamentalmente distinto, cercano a la convicción de la propia verdad.

"Mi afecto, mi respeto y mi sentimiento de admiración hacia usted son muy profundos. En mi vida normal, todo esto me inhibe para expresarme libremente. No puedo olvidar por completo con quien me encuentro, no me permite abandonarme y descubrir mi personalidad en todos sus aspectos. Pero estando en piel ajena, no en la mía, mi actitud hacia usted tuvo un cambio radical. Tuve la sensación de que no era yo sino algún otro el que se dirigía a usted.

"Tórtsov: -¿ Y qué hay del hueco negro del proscenio?

"Nazvánov: - No lo noté porque estaba ocupado con algo más interesante, que me absorbía por entero.

"- Por consiguiente —resumió Tórtsov—, Nazvánov vivió realmente en la imagen del antipático criticón. Y solo se pueden vivir las sensaciones, sentimientos e instintos propios, no los ajenos.

"Esto significa que lo que Nazvánov nos dió en su personaje del criticón fueron sus propios sentimientos.

"Vemos así cómo un joven modesto que en la vida corriente tiene miedo de acercarse a una mujer, de repente se vuelve insolente y revela bajo la máscara instintos secretos, y rasgos del carácter que no se anima a confesar en la vida normal.

"¿De dónde viene su audacia?". De la máscara y el vestuario que le oculta. Con su propia personalidad no se decide a hacer lo que hace en nombre de otro, por el cual no es responsable.

"La caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor individuo. Resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picantes de su espíritu.

"La caracterización, cuando va acompañada de una reencarnación del personaje es algo grande. Y puesto que cada artista debe crear en la escena una imagen, y no mostrarse simplemente a sí mismo al público, la caracterización y la reencarnación se nos hacen imprescindibles.

"En otras palabras, todos los actores que son realmente artistas, sin excepción, los creadores de imágenes, deben saber caracterizarse y reencarnarse en sus personajes.

"No hay papel que no exija una caracterización.

"Y al final la Nota 8. Los encargados de preparar este tercer tomo de las O. C. dicen que "en el archivo de Stanislavski, se conserva una hoja manuscrita en la que éste dice: "Algunos actores, como es sabido, imaginan las circunstancias dadas y las elaboran hasta los más ínfimos detalles. Ven mentalmente todo lo que ocurre en su vida imaginaria.

"Pero hay también otros tipos de actores que no ven lo que está fuera de ellos, ni el ambiente, ni las circunstancias dadas, sino la imagen que conciben en el ambiente y las circunstancias correspondientes. La ven fuera de sí mismos, la miran y copian por fuera lo que hace la imagen elaborada.

"Pero existen actores para los cuales la imagen vislumbrada por ellos se vuelve su alter ego, su doble, su segundo "yo". Esta imagen vive incansablemente con ellos, no se separan de ella.

"El actor la mira constantemente, pero no para copiarla por fuera sino porque se encuentra hipnotizado por ella, está bajo su poder, y actúa de un modo u otro porque vive una misma vida con la imagen creada fuera de sí mismo.

"Algunos actores adoptan una actitud mística hacia ese estado creador, y están dispuestos a ver en la imagen creada supuestamente fuera de ellos, una semblanza de su cuerpo etéreo o astral.

"Si la copia de la imagen creada fuera de sí mismo es una simple imitación, una parodia, la vida común, mútua y estrechamente unida del actor con la imagen constituye una forma especial del proceso de la vivencia, propia de ciertas individualidades artísticas creadoras... (El texto se interrumpe).

Del capítulo *Dominio de sí mismo y Toque final*.

(Este capítulo, en el plan de Stanislavski del año 1935, figura como independiente y está en el último lugar entre los elementos del estado de ánimo del actor.).

"La persona que está viviendo un drama espiritual no puede relatar de un modo coherente lo que le pasa, puesto que en tales momentos las lágrimas lo ahogan, se le corta la voz, la emoción le hace confundir las ideas y el deplorable aspecto del infeliz distrae a los oyentes y les impide penetrar en la esencia misma de su aflicción.

"Pero el tiempo es la mejor medicina, arregla el desorden interior del individuo y fuerza a la gente a adoptar una actitud muy distinta ante los sucesos que acaban de ocurrir.

"Se habla de lo pasado en forma ordenada, sin prisa, claramente, y entonces el mismo relator se queda relativamente tranquilo, mientras los que lloran son los asistentes.

"Nuestro arte logra iguales resultados y exige que el actor, que ha sufrido y llorado por su papel en su casa y en los ensayos [período de elaboración del personaje], empiece por serenarse respecto de la emoción superflua que lo perturba, y llegue al escenario para relatar al espectador de un modo claro, penetrante, profundo e inteligible y bello, sus propios sentimientos en relación con lo vivido¹. Entonces el espectador se emociona más que el artista, y éste guarda sus fuerzas para dirigir las hacia donde más las necesita para transmitir la "vida del espíritu humano".

"Cuanto mayor sea el dominio de sí mismo con que se realiza la creación, cuanto más control tenga el actor, tanto más claramente se transmitirá el diseño y la forma del papel, tanto mayores serán su efecto y el éxito del actor y a través de éste el del autor,

⁽¹⁾ La nota (1) señala que en ese punto del texto, en el margen del manuscrito, hay una nota de Stanislavski: "El arte de la representación". [Que para nosotros lectores tan posteriores, de las O. C., parecería que Stanislavski está clasificando su descripción justamente como "arte de la representación", pero para los recopiladores de estas O. C. no parece tener el mismo sentido, pues afirman:]

"Evidentemente expresa el recelo de que el lector pueda sacar una falsa conclusión, en el sentido de que la vivencia no debe tener su sitio en el arte del actor [aclaremos: durante la representación].

puesto que en nuestro arte la producción del autor se transmite a la multitud mediante los actores, el director y todos los creadores colectivos del espectáculo".

"Pero si el arte de la representación en la persona de sus más grandes teóricos, Diderot y Cocquelin el Viejo, niega el proceso de la vivencia en el momento de la actuación escénica, Stanislavski, lo mismo que Tomaso Salvini, hablaban sólo del control de las emociones en el momento de la creación, afirmando al mismo tiempo la necesidad de la vivencia. El actor, al llegar a la escena, según Stanislavski, debe relatar al espectador lo vivido "con su propio sentimiento". Esto significa que no se trata de negar la vivencia auténtica y sincera del actor en el escenario, sino solamente de la selección de los rasgos típicos y de descartar los detalles casuales de índole naturalista".

"Continúa Tórtsov:

"Imagínense una hoja de papel blanco lleno de líneas entrecruzadas y manchas. Imagínense además, que sobre esta hoja tienen que dibujar con lápiz un delicado paisaje o un retrato. Para ello deben empezar por limpiar el papel de los rasgos superfluos y las manchas que estropean y deforman el dibujo. Necesitan una hoja limpia. Lo mismo ocurre en nuestra profesión. Los gestos superfluos son como las manchas y la suciedad.

"El trabajo del actor que está recargado por una gran abundancia de gestos se parece al dibujo hecho en una hoja manchada, y por esta razón, antes de pasar a la creación externa de la parte, a la transmisión física de su vida interna y de su imagen externa, es preciso eliminar todos los rasgos innecesarios. Sólo bajo esta condición se logra la necesaria precisión en la expresión externa. Los gestos sin control del actor deforman el perfil del papel y hacen que la interpretación resulte confusa, monótona, insoportable".

"Cada actor debe en primer término reprimir sus gestos y dominarlos, en vez de ser dominado por ellos."

La próxima CH. D. N° 22 - MAF II, continuará reproduciendo el material elegido del Tomo III°.

Tema: *En esta Ch. D., transcribimos parte de la sesión en que Stanislavski toca el aspecto ético del artista, respecto del cual sintetiza diciendo que: "La divisa puede ser: Amar el arte en sí, y no amarse a sí mismo en el arte".*

La CH. D. de hoy, N° 22 - MAF II, prosigue la transcripción de notas tomadas del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

Ahora han comprendido ustedes qué enorme maquinaria, qué fábrica es el teatro. Para hacerla funcionar correctamente por fuera hace falta el orden que solo puede brotar de la correcta organización, de participación voluntaria y de alta responsabilidad, fruto toda ella de una conciencia moral. Pero, ¿cómo hacer para que todo eso no aplaste al artista y en cambio lo ayude?

"Porque en el teatro no sólo se construye la puesta escénica externa: ahí se crean los personajes, seres vivos, su alma y la vida del espíritu humano. Esto es mucho más importante y difícil que crear el orden del espectáculo y la vida entre bastidores, los decorados ambientes y el régimen externo.

La labor interior creativa, requiere del umbral de la libertad en primer lugar, que el actor no se sienta coaccionado, de un grado de responsabilidad profunda consigo mismo, con los compañeros artistas, y con el público que dimanen de una conciencia moral, de una ética interior.

"Ética artística".

Nortsov nos dijo: "Ha llegado el momento de hablarles de otro elemento, o mas exactamente de un condición del estado de ánimo en la escena. Lo crea la atmósfera que rodea al actor no solo en la escena, sino también en la platea: me refiero a la ética y la autodiciplina artística, —conciencia moral— y la sensación del trabajo colectivo en nuestra actuación teatral.

Todo ello crea el ánimo artístico, la disposición para la actividad en común. Ese estado beneficioso para la creación. No se me ocurre cómo llamarlo.

No se lo puede considerar como la actitud escénica en sí, puesto que es sólo una de las partes que la componen. Prepara y contribuye a crear esta realidad escénica.

Por faltarnos un nombre adecuado llamaré al elemento que estamos considerando "ética artística", la cual desempeña uno de los papeles de mayor importancia en cuanto a establecer el estado previo a la creación. La ética artística y el estado que se establece por su intermedio son factores muy importantes y necesarios en nuestra actividad.

El escritor, el compositor, el escultor, no están apremiados por el tiempo.

Son libres en cuanto a su tiempo. No ocurre lo mismo con el artista de la escena. Debe estar listo para la creación en un momento determinado, el que figura en el cartel. ¡Cómo puede uno ordenarse a sí mismo que se inspire en un periodo determinado! No es tan simple.

"-Imagínense por un instante que se ha llegado al teatro para hacer un papel importante. Dentro de media hora empieza el espectáculo. Tuvo un retraso por que en su vida privada hay una serie de preocupaciones y hechos desagradables.

"Pero lo que siente con mayor desagrado es la mala actitud de los actores y de la dirección hacia usted. Se burlan de usted. Le arman sorpresas durante el espectáculo: le suprimen alguna réplica necesaria, le cambian la puesta en escena, etc. ¿Es fácil en tales condiciones preparar en uno mismo el estado de ánimo creador? Se trata de una tarea difícil, sobre todo para el breve plazo que resta antes del comienzo del espectáculo, apenas alcanza para vestirse y maquillarse. Las manos acostumbradas del actor ponen la peluca sobre la cabeza y los colores en el rostro... Esto se hace casi mecánicamente... En el último minuto usted alcanza a correr al escenario... Ya, por costumbre, su lengua está diciendo la primera escena... Y entonces, recobrando el aliento, puede empezar a sentir y pensar acerca del "estado de ánimo en la escena"... Hay que reconocer que esta actitud normal, respecto de nuestras obligaciones artísticas, se encuentra con frecuencia en nuestra vida entre bastidores, concluye Tórtsov.

"- Ahora, dijo, les pintaré otro cuadro. Las condiciones de su vida privada, o sea los sinsabores domésticos, la enfermedad del padre, etc. siguen como antes. Pero en cambio en el teatro le espera algo muy distinto. Ahí los miembros de la familia artística sienten y comprenden que somos personas felices, puesto que el destino nos dio, algunos cientos de metros cúbicos del edificio del teatro, en el cual podemos crearnos una magnífica vida particular, la vida del arte que transcurre (en su mayor parte) en la atmósfera de la creación, los sueños de la encarnación escénica, y de la vida común colectiva.

"Es de importancia práctica que ese ambiente que le rodea contribuya a establecer el estado creador en escena.

"Los medios para conseguir –ese ambiente fecundo– son muy sencillos –dijo Tórtsov–. Cuiden ustedes mismos el teatro de "todo lo malo", y surgirán por sí mismas las condiciones propicias para la creación y para establecer la actitud adecuada en la escena.

"Piensen más en los otros y menos en sí mismos. Preocúpense por el humor y la actividad de todos, y no por ustedes mismos y, entonces, también ustedes se sentirán mejor.

"Si cada una de las personas de la colectividad teatral aportan al teatro sentimientos optimistas, se curaría incluso el que sufre la más negra melancolía. ¿Y qué es preferible: estar escudriñando dentro de uno mismo, pasando revista a todas sus mezquindades, o con los esfuerzos comunes y con la ayuda de las personas de la colectividad teatral dejar las lamentaciones y entregarse en el teatro a la empresa amada?

"¿Quién es más libre: el que constantemente se está protegiendo de la violencia, o el que olvidándose de sí mismo se preocupa por la libertad de los demás?

"Si todos los hombres procedieran así, al fin de cuentas resultaría que la humanidad entera sería la defensora de mi libertad personal.

"Si noventa y nueve personas cuidan de la libertad común, es decir, también de la mía, yo, el centésimo, viviré muy bien en la tierra, Pero si, en cambio los noventa y nueve piensan sólo en su libertad personal y en oprimir por ella a los demás, y entre ellos a mí, yo, para defenderme, tendré que luchar contra noventa y nueve egoístas.

Al pensar sólo en su libertad, ellos, al margen de su voluntad, violarán mi independencia.

"Lo mismo ocurre en nuestra actividad. Es necesario que no sólo usted, sino todos los miembros de la familia teatral vivan bien –afectivamente– dentro del espacio del teatro. Entonces se creará una atmósfera que vencerá el malhumor y hará olvidar las mezquindades cotidianas. En tales condiciones les resultará fácil trabajar.

"Esta disposición para las tareas, con el espíritu animoso, es lo que en nuestro lenguaje llamo el estado previo al trabajo. Como pueden ver, la organización participativa, el orden natural que de ella resulta, la conciencia moral, la afectividad, la ética, etc., son necesarios no sólo para la estructura general de nuestra empresa, sino también sobre todo para los fines de nuestro arte y nuestra creación.

"Si hay una organización basada en la responsabilidad –autodisciplina– ética de cada uno, el trabajo resulta agradable y fecundo puesto que se establece el apoyo mutuo. Pero si no hay una adecuada atmósfera de trabajo, la labor conjunta se transforma en una tortura víctima de los autoritarismos que enojan y dividen a los seres humanos.

La divisa puede ser: Amar el arte en sí, y no amarse a sí mismo en el arte.

"En primer término, hay que llegar responsablemente a tiempo al teatro, media o cuarto de hora antes del comienzo del ensayo, para repasar los elementos de la actitud interior.

"El retraso irresponsable de una sola persona ya trae confusión. Pero si todos tardan un poco, el tiempo se pierde en la espera, en lugar de trabajar. Esto enfurece y lleva a un mal estado de ánimo, con lo cual la labor se hace imposible.

"En cambio, si todos consideran adecuadamente, es decir con responsabilidad moral, sus compromisos colectivos y llegan puntuales y preparados para el ensayo, se establece una atmósfera excelente, que anima e inspira. La labor creadora marcha bien, porque todos se ayudan entre sí.

"Conviene que los actores tengan una actitud consciente ante el ensayo y comprendan qué es lo que se puede exigir de éste. La gran mayoría de los actores está

convencida de que sólo en los ensayos hay que trabajar y que en casa hay que descansar.

"No es así. En el ensayo se aclaran cuáles son los problemas que el actor debe elaborar en casa y en el ensayo, en la participación con sus compañeros.

Recuerdo otro error muy difundido entre los actores, y que se encuentra con frecuencia en nuestra práctica de los ensayos.

"Se trata de que muchos artistas son tan inconscientes, respecto de su trabajo, que en los ensayos sólo atienden a las observaciones que se refieren directamente a sus papeles. En cuanto a las escenas y actos en los que no actúan, no les interesan en absoluto. El actor debe tener en cuenta no sólo su papel, sino, también, toda la obra.

"A pesar de mi entusiasmo por ciertos grandes talentos, no estoy por el sistema de las "figuras". La labor de acción y creación colectiva en la que se funda nuestro arte exige la responsabilidad moral de cada uno, la coordinación de conjunto y los que la violan cometen un delito no sólo contra sus compañeros, sino también contra el mismo arte al que sirven.

Del capítulo LA ACTITUD EXTERNA EN ESCENA

Editores: "Se publica según el texto mecanografiado que tiene correcciones de Stanislavski (Nº 457). En el título está escrito, entre paréntesis: "Parte última y definitiva de toda la acción de la encarnación".

"Supongan ustedes –empezó diciendo Tórtsov en la clase de hoy– que acaban de despertarse, con el cuerpo entumecido, no tienen ganas de hacer movimientos ni de levantarse; sienten un ligero frío matinal. Pero se sobreponen a ese estado, hacen algunos ejercicios, van entrando en calor, templan los músculos no sólo del cuerpo sino también de la cara. Se restablece una circulación correcta. Los miembros, cada dedo de las manos y los pies y viceversa.

Después de pasar a la voz y afinarla, entran ustedes en las ondas del ritmo y se deslizan por ellas en los más diversos tempos.

En toda su naturaleza física se establece la armonía que brota del buen funcionamiento orgánico. Todo se ubica en el lugar que le corresponde y adquiere la significación señalada por la naturaleza.

Todas las partes del aparato físico de la encarnación del personaje se han vuelto flexibles, receptivas, expresivas, sensibles, dinámicas, como una máquina bien ajustada y aceiteada, en la que todos los engranajes y rodamientos funcionan en coordinación mutua.

Resulta difícil permanecer en su sitio, se siente el deseo de moverse, de actuar, de cumplir los impulsos que surgen desde el interior, expresar la vida del espíritu humano.

En todo el cuerpo hay un llamado a la acción. Se siente "el vapor a toda presión". A semejanza de los niños, uno no sabe adonde volcar el exceso de energía, y está listo a derrocharlo en lo primero que venga.

Hacen falta un objetivo, un impulso interior, un material espiritual, la vida del espíritu humano para encarnarla, Si no aparecen, todo el organismo físico se lanza en su busca con pasión y energía no inferiores a las de un niño.

Ese estado físico es el que el actor debe aprender a alcanzar al entrar en escena, aflojando y poniendo en acción todos los elementos que componen el aparato físico de la encarnación.

Ese estado es el que llamamos en nuestro lenguaje la actitud externa del actor en escena. A semejanza de su actitud interior, se compone de diversos elementos, tales como la mímica, la voz, la entonación, el lenguaje, el movimiento, la plasticidad, la acción física, la comunión y la adaptación.

Todos estos elementos de la actitud escénica externa deben ser perfectamente ejercitados y preparados para corregir que el aparato físico de la encarnación o sea la naturaleza corpórea del artista, se tornen delicados, flexibles, exactos, claros, que tenga plasticidad, lo mismo que el caprichoso sentimiento y la intangible vida del espíritu del personaje que debe expresar.

Ese aparato de la encarnación no sólo debe ser magníficamente elaborado, sino también sujeto fielmente a las indicaciones interiores de la voluntad. Su lazo con la parte interna y su interacción deben ser llevados al estado de un reflejo instantáneo, inconsciente, instintivo".

En nuestra próxima CH. D. N° 23 - MAF II, continuamos con la reproducción de fragmentos escogidos del Tomo III°.

Tema: *Con referencia al Método de las Acciones Físicas, en este tomo III IStanislavski dice: "Toda la fuerza de este método consiste precisamente en que nadie lo pensó, nadie lo inventó. El método corresponde a nuestra misma naturaleza orgánica, tanto física como espiritual".*

En nuestra CH. D. de hoy, N° 23 - MAF II, continuamos con fragmentos del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Es más difícil captar y afirmar lo que está oculto en la profundidad del espíritu que lo que está en la superficie, o, en otras palabras, la vida del cuerpo se fija más fácilmente que la vida del espíritu del personaje.

Concentrándose en lo que está del lado nuestro de las candilejas, uno se aparta de lo que está del otro lado. O dicho de otra manera: "Al apasionarse por lo que está en el escenario, uno se aparta de lo que está fuera de él".

Del capítulo de Consideraciones finales "de este Tomo III dedicado a El trabajo del actor sobre sí mismo", en el proceso creador de la encarnación transcribimos algunos párrafos que reflejan importantes aspectos del saber y la calidad humana de Stanislavski.

"El método que estamos estudiando suele llamarse el "sistema de Stanislavski". Esto es inexacto. Toda la fuerza de este método consiste precisamente en que nadie lo pensó, nadie lo inventó. El sistema corresponde a nuestra misma naturaleza orgánica, tanto física como espiritual.

Hemos nacido con esta aptitud para la creación con este "sistema innato. Es nuestra necesidad natural, y parecería que de otra manera que no sea correctamente, según el sistema, no deberíamos tener la posibilidad de actuar. Pero lo asombroso es que al entrar en escena perdemos lo que no dió la naturaleza y en vez de crear empezamos a contorsionarnos, a fingir exageradamente.

"Hagan lo que se les ocurra, utilicen cualquier procedimiento para la línea continua de la acción y el superobjetivo, pero solamente crean con sinceridad en lo que hacen y dicen en escena y sean convincentes. Resulta imprescindible que la mentira y el convencionalismo se conviertan para el que actúa en la auténtica verdad.

El "sistema" es una guía. Deben abrirla y leerla. El "sistema" es un libro de consulta pero no una filosofía. Desde el momento en que empieza la filosofía concluye el "sistema".

No se puede actuar con el "sistema". Trabajen con él en casa, pero en el escenario deben dejarlo a un lado. No hay "sistema" alguno. Lo que existe es la naturaleza.

"Un aspecto de la técnica es hacer trabajar el subconsciente. El segundo consiste en no estorbar al subconsciente cuando empieza a trabajar.

Según la feliz expresión de VOLKONSKI, hay que hacer que "lo difícil se vuelva fácil, lo fácil habitual, y lo habitual bello". Para eso se necesitan ejercicios continuados y pacientes.

Es por eso que los músicos y bailarines repiten durante meses un mismo pasaje o paso, mientras no se incorpore definitivamente a sus músculos, mientras que lo aprendido no se convierta en una simple costumbre mecánica. Después de esto ya no hay necesidad de pensar en lo que era tan difícil y no lo que tanto demoraba en lograrse.

La expresión "la costumbre es una segunda naturaleza", en ninguna profesión es tan valedera como en la nuestra".

"Quiero dedicar la clase de hoy – dijo Tórtsov – al ditirambo, el elogio de la más grandiosa, inimitable, inalcanzable y general artista que conocemos.

¿Quién puede ser? Es la naturaleza orgánica y creadora del artista.

Lo que estoy elogiando aquí tiene distintas denominaciones oscuras: genio, talento, inspiración, suconsciente, intuición.

¿Pero dónde se encuentra dentro de nosotros? No lo sé; lo siento en los demás, a veces en mí mismo. ¿Dónde? ¿Interiormente o por fuera? Tampoco lo sé.

En espera de las nuevas conquistas del conocimiento humano, lo único que puedo hacer es estudiar no la misma conciencia o el subconsciente, sino los caminos que nos acercan a él. Recuerden lo que hemos hablado en las clases, lo que buscábamos en el transcurso de todo el período escolar, las reglas que establecíamos conscientemente, era verificado cien veces tanto en nosotros mismos como en los demás. Solo admitíamos los principios irrefutables como base de nuestros conocimientos, prácticas y experiencia. Sólo ellas nos acercaban al mundo desconocido del subconsciente, que por un instante empezaba a vivir dentro de nosotros.

Aún ignorando el subconsciente, buscábamos los caminos que nos condujeran hacia él y lográbamos respuestas de ese mundo aún desconocido para nosotros.

"No puedo hacer nada más, y les doy sólo lo que está a mi alcance "Feci quod potui, faciant meliora potentes". ("Hice lo que pude, que lo hagan mejor los que puedan").

"La técnica ayuda al actor a actuar de un modo sensible, inteligente y coherente. Resulta claro y comprensible. Y bello, además, puesto que todo está dispuesto de antemano: el gesto, la postura, el movimiento.

Un arte tan grandioso no se logra sólo con el aprendizaje y la técnica. No. Es una creación auténtica, inflamada interiormente por el sentimiento humano, no teatral. Esto es lo que debemos anhelar.

"La mayor sabiduría es reconocer que no se sabe nada".

"Yo he llegado a este punto, y reconozco que (...) no sé nada, salvo que estos secretos (intuición, el subconsciente) sólo los conoce la gran artista, la naturaleza. Por eso le canto mis alabanzas. Por eso he dedicado mis esfuerzos y mi trabajo a estudiar la naturaleza creadora, no para sustituirla, sino para encontrar los caminos oblicuos e indirectos que nos acerquen a ella, como lo que nosotros llamamos "señuelos".

"Ahora les diré lo principal. Todas las etapas del programa recorrido desde el comienzo de nuestras tareas escolares, todas las investigaciones sobre los diversos

elementos realizadas durante este año, se cumplieron con el fin de establecer los tres momentos principales del proceso creador:

- 1) La actitud interior en la escena;
- 2) la línea continua de la acción;
- 3) el superobjetivo".

Materiales de enseñanza del "sistema".

En esta sección se concentran los materiales destinados a una recopilación de propuestas prácticas sobre el "sistema"

Están tomados de tres fragmentos del manuscrito dedicado a describir las clases de ejercicios (el llamado Manual o Adiestramiento y ejercicios).

Ejercicios y ensayos

En la segunda sección se publican apuntes de Stanislavski, que definen el carácter de los ensayos prácticos recomendados por él para la clase de "entrenamiento y ejercicios" (de los materiales preparatorios para el libro no realizado por Stanislavski: Manual práctico para el estudio del Sistema).

Ejercicio N° 1

La nota 2 de los recopiladores dice: Lo que Stanislavski tituló "Ejercicio N° 1" y "Ejer. N° 2", hubiera sido más correcto llamarlos parte primera y segunda de una misma propuesta. Su sentido pedagógico consiste en que la acción no puede cumplirse "por la acción en sí", debe cumplirse necesariamente "para algo".

1) Siéntese. 2) Pase por la puertas 3) Salude a todos. 4) Párese. 5) Camine. 6) Levántese y siéntese. 7) Mire por la ventana. 8) Acuéstese y levántese. 9) Permanezca acostado. 10) Acérquese a la puerta y ábrala. 11) Acérquese y ciérrela. 12) Acérquese a la puerta, vea si hay alguien, vuelva hacia atrás y siéntese. 13) Entre por la puerta, siéntese, quédese un momento sentado y salga por la puerta. 14) Acérquese a la mesa, tome un libro, tráigalo y siéntese. 15) Siéntese, levántese, acérquese a la mesa, deposite el libro y siéntese. etc., etc.

Conclusión: La acción por la acción misma.

Ejercicio N° 2

- 1.- Siéntese: a) para descansar; b) para esconderse, disimularse, para que no lo encuentren; c) para escuchar qué pasa en la habitación contigua; d) para ver qué ocurre en frente por la ventana o para observar cómo corren las nubes; e) para esperar su turno en la sala del médico; f) para vigilar a un enfermo o a un niño que duerme; g) para fumar un buen cigarro o cigarrillo; h) para leer un libro, un periódico o limpiarse las uñas; i) para observar qué ocurre alrededor; j) para multiplicar 375 por 15, o para recordar una melodía olvidada, o para decir mentalmente o recordar una poesía, un papel.
- 2.- Pasar por la puerta: a) para visitar a parientes o amigos; b) para conocer y presentarse a un desconocido; c) para retirarse a solas; d) para ocultarse y evitar un encuentro violento; e) para sorprender y alegrar a un viajero inesperado; f) para asustar; g) para observar disimuladamente, lo que ocurre en la habitación; h) para encontrar a una mujer amada o a un amigo; i) para saber si hay alguien detrás de la puerta o no.
- 3.- Saludar a todos: a) para recibirlos cordialmente; b) para mostrar su superioridad; c) para ganarse la benevolencia o para adular; d) para mostrarse a todos, por el contrario y atraer la atención sobre sí; e) para mostrar su intimidad, o su proximidad o familiaridad; f) para hacer reír, alegrar, animar a los presentes con su aparición; g) para expresar su silenciosa condolencia; h) para pasar lo antes posible al asunto concreto.
- 4.- Estar de pie: a) para disimular y no llamar la atención; b) para esperar el turno; c) para hacerse ver; d) para no dejar pasar a nadie (de guardia); e) para ver mejor; f) para dejarse fotografiar; g) para observar; h) para ceder el asiento a otro; i) para no dejar que se sienta otro; j) para expresar protesta u ofensa.
- 5.- Caminar: a) para inventar o recordar algo; b) para acortar el tiempo; c) para hacer un poco de ejercicio en una estación, durante una parada del tren; d) para contar los pasos o controlar una distancia; 3) para vigilar (de guardia); f) para impedir que los vecinos y los inquilinos de abajo duerman tranquilos; g) para calmar la impaciencia, la furia, la inquietud, para tratar de tranquilizarse; h) para entrar en calor; i) para despabilarse y no dormirse.

6.- Levantarse y sentarse: a) para recibir a unos personajes respetables o una dama que entran; b) para llamar la atención; c) para dar el voto en una elección; d) para salir, y después de haber reflexionado, quedarse; e) para mostrar su agilidad y elegancia; f) para adular con un respeto exagerado; g) para dar con esto una señal convenida de antemano; h) para protestar; i) para recordar al huésped o al dueño de casa lo tardío de la hora, que es tiempo de retirarse.

Actitud ante el objeto.

Mi actitud ante el objeto cambia de acuerdo con las circunstancias en las que me coloco y coloco al objeto dado.

Una camisa blanca: 1) estoy enfermo, dejo la camisa a mano para cambiarme cuando transpiro; 2) una camisa que debo ponerme para ir a un baile o al teatro; 3) me la coloco antes del casamiento, para ir a la ceremonia; 4) cuelga en la pared; la tomo como un fantasma; 5) una camisa mágica; el que se la pone puede trasladarse a cualquier época; 6) la camisa con la que murió Cleopatra; 7) la camisa con la que luchó en el duelo Pushkin.

El espejo:

1) me miro: pienso en el maquillaje para el papel; 2) me arreglo para ir a alguna parte; reflexiono ante el espejo; 3) lo miro, en él debe reflejarse lo que me espera; 4) me miro y comprendo que envejecí mucho, o que, por el contrario, estoy joven y en buen estado; 5) una valiosa antigüedad, quiero comprarla o venderla; 6) recibido en herencia, robado, desenterrado en Pompeya; 7) el espejo mágico de Blanco como la nieve, de Fausto; 8) un gran espejo que está en el recibidor, soy un camarero y arreglo la habitación; 9) un espejo muy antiguo, en el que están escritos con algún procedimiento químico, y en idioma chino, indicaciones sobre dónde están escondidos los grandes tesoros de los mandarines chinos; 10) el espejo es un televisor.

Un cuchillo:

1) de cocina, de comedor, de cirugía, de caza; 2) un puñal con el que fue muerto algún gran hombre del pasado; el puñal está en mi mesa y se ha convertido en un trinchante; lo compré en casa de un anticuario; lo recojo después de un asesinato; 3) un puñal con el que yo me disponía a matarme (harakiri) ahora, mañana, dentro de algunos días, en el caso de que ocurra alguna desgracia; le doy brillo, lo unto con veneno, lo afilo, me ejercito el lanzamiento.

Una carta:

soy un esposo, un amante, un espía, un truhán; la carta es de amor, un anónimo, habla de deudas, dinero, una rica herencia, delaciones, muertes, amenazas, etc.

Acciones y estados simples y breves.

(En la nota 2 los recopiladores dicen: Los ejercicios que se publican sobre la acciones más simples (que se van haciendo más complejas a medida que se justifican y se profundizan), son típicos de la práctica pedagógica de Stanislavski durante sus últimos años)

Yo espero:

¿Qué significa esperar a una esposa, un amigo, un niño? Tardan en llegar a casa: ¿les habrá ocurrido algo? En la ciudad, en la aldea (deben atravesar un bosque espeso), en el tren, en la carrera de automóviles, en un duelo, en una tormenta en el mar.

Busco un frac:

1) Es el único que tengo; soy pobre, aunque el frac es muy, viejo, para mí es algo precioso. Me dispongo a ponérmelo para ir a una función de gala. Compré con mis ahorros una entrada muy cara, pero en la función estará una chica de la que estoy enamorado. Quizás pueda entablar relación con ella en su palco. Pero el frac está lleno de manchas (explicar por qué o no recuerdo de dónde vienen las manchas). La camisa blanca está sucia, o no tengo ninguna. Hoy es un día feriado, todas las tiendas están cerradas, etc., etc. 2) Busco un frac, para ir a casarme; me falta un alfiler para la corbata o no tengo dinero para comprarme uno; 3) Busco el frac para venderlo. Me resulta imprescindible para presentarme en los conciertos, pero no tengo un centavo y ningún otro objeto para vender, y hay que comer; 4) Busco el frac y me visto, y estoy pensando cómo hurtar en casa del embajador (o del ministro de guerra) a la que me dirijo para un baile, documentos importantes para mi gobierno; o cómo enamorar a la hija, la esposa o la amante del hospitalario dueño de casa para conseguir a través de ellas, esos documentos".

Nuestra próxima CH. D. N° 24 - MAF II, continuará con los párrafos y notas del Tomo III°.

Tema: *Aquí Stanislaovski trata en el capítulo "Actitud ante el objeto" diversos ejercicios como los de "La acción a título personal", "¿Dónde?", "¿Por qué?" y lo referente a los ensayos.*

Hoy, tenemos la CH. D. N° 24 -MAF II, que prosigue y concluye la reproducción de los fragmentos seleccionados del Tomo III° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Por analogía con el ejemplo anterior, en diversas circunstancias:

Tomar café. Buscar un papel. Buscar algo en la habitación. Vestirse. Ordenar los papeles. Hacer la cama. Guardar la valija. Barrer. Acostarse en la cama. Me arreglo las uñas. Limpiar algún objeto. Coser, zurcir. Borrar una mancha de tinta. Dibujar, hacer un croquis, borrar. Cambiar de lugar los muebles. Limpiar la ropa, los zapatos. Recordar y anotar los gastos. Silbar y canturrear. Sacar punta al lápiz. Limpiar con bencina los guantes. Escribir una carta. Revisar la habitación que alquilo. Diluir alcohol o preparar un cóctel. Colocar un termómetro. Pintar las paredes o los muebles. Cepillar el piso. Encender una estufa o una chimenea. Encender un primus. Calentar el té o una comida. Colgar un cuadro o una cortina. Preparar la habitación para desinfección. Hacer ejercicios de plástica, vocalización, dicción, leer un libro. Preparar el papel. Regar unas flores. Tocar la guitarra. Jugar con un niño, un perro; un gato. Revolver en los cajones, hurtar. Adivinar con las cartas. Hacer un dibujo de la habitación, el teatro, la calle. Recortar la ilustración de una revista. Encontrar en la habitación o en el bolsillo objetos ajenos. Buscar una pulga, una chinche, una cucaracha, un ratón. Observar una mancha, etc.

Llegada a un hotel: una ciudad conocida o desconocida (definir claramente de qué clase); llegar por motivos de trabajo o para descansar, de noche o de día, etc.

Llegada a la propia casa en la ciudad o en la aldea, para trabajar o descansar, etc.

Llegada de visita: a la ciudad, a la aldea, al extranjero, etc. (En estos tres últimos ejercicios las acciones son las mismas: orientarse, según los distintos estados de ánimo).

Buscar en el bosque un tesoro.

Tomar una obra, un cuento, un relato, descomponerlos en las acciones más simples

La bella durmiente.

La joven princesa pide a un hada maligna que le enseñe a hilar. La han cansado sus juguetes y ha salido secretamente a pasear por su palacio. En una lejana y semioscura habitación se encontró con el hada. Al principio se asustó. El hada le empieza a hablar cariñosamente. Se ponen a conversar. La princesa se le acerca confiadamente y le pide que le enseñe a hilar. Se lo suplica. Recibe un pinchazo. Tiene sangre en el dedo, y el hada, desaparece. La princesa se asusta y huye desesperadamente, mientras grita y llora. Llega a su habitación y cae desvanecida.

Acción a título personal.

(La nota 7 dice: Los ejercicios se publican según el manuscrito que data de los años 30. Tienen el título de Entrenamiento y ejercicios o Manual, y habían sido destinados por Stanislavski para el manual práctico que había proyectado sobre el estudio del "sistema", anterior al Método de las Acciones Físicas, pero en el que está patente la preocupación del autor sobre las acciones físicas).

1. Traslade la silla, la mesa, diversos objetos de un sitio a otro.
 2. Encuentre el objeto que escondí disimuladamente
 3. Cuente la cantidad de muebles y la cantidad de objetos pequeños.
 4. Limpie el polvo de todas las mesas y los objetos, de modo que no quede la menor partícula.
 5. Disponga los muebles y objetos en perfecto orden, a la manera antigua, a la manera moderna, a su gusto, de modo que sea cómodo para el fin al que la habitación fue destinada.
 6. Vierta agua y sirva un vaso a una dama.
 7. Alcance una silla a una dama.
- etc.

Realice todos los ejercicios indicados exclusivamente para cumplir la tarea que se le plantea, por así decirlo, en su forma pura.

Usted cambió la silla de lugar, no admitió un sentido extraño, adicional, pero realizó la acción física para desembarazarse de mi fastidiosa insistencia. Fue una acción por la acción misma. No es una acción auténtica.

Coloque la silla en otro lugar para que ahí quede bien, o para dejar libre el espacio. Serán acciones para algún objetivo. Serán acciones físicas auténticas, aunque en verdad pequeñas, no atrayentes.

Por eso, para embellecerlas, rodeélas con invenciones de la imaginación, introduzca el sí y, detrás de ellas, las circunstancias dadas.

Realice todas estas acciones con los siguientes "síes" y circunstancias dadas que surgen lógicamente de ellos.

¿Cuándo?

1. Si la acción transcurriera de día (con sol, nublado); de noche (oscura, con luna); en el alba, de mañana (lo mismo de tarde, en el crepúsculo).
2. Si la acción transcurriera en invierno (un frío terrible, o no muy intenso); en primavera (fría, calurosa); en verano (claro, lluvioso); en otoño (claro, lluvioso).
3. Si la acción transcurriera en nuestro tiempo, en el siglo pasado, en la Edad Media, en la Antigüedad, en tiempos prehistóricos (NB. Omitir lo que es incomprensible o desconocido. Todo a título personal, como a uno mismo se le ocurre).

¿Dónde?

1. Si la acción transcurriera en un mar, en un lago, en un río (del norte, de las regiones polares, del sur, del trópico), en un barco, en la cubierta, en la bodega, en la toldilla del capitán. En un barco pequeño o grande, de guerra, de pasajeros, de carga; en un submarino, en un velero, en balsas.
2. Si la acción transcurriera en el aire (en un avión de guerra, de pasajeros, en un globo).

3. Si la acción transcurriera en tierra, en Rusia, en Alemania, en Francia, etc., en la ciudad, en la aldea, en la casa, en diversas habitaciones, en una isla, en un cobertizo, en un sótano, en la casa propia, en casa de parientes, de amigos, de extraños, en un hotel, en el teatro (en el escenario, en la platea, en el camarín), en la cárcel, en la tienda, en el juzgado, en la fábrica, en el cuartel en un comedor común, en una exposición, en una galería de cuadros, en la calle, en una plaza, en una avenida, en el bosque, en el campo, en un jardín, en la montaña, en el valle, en una caverna, en una gruta, en un peñasco, en cumbres nevadas, en el andén, en un vagón, en la aduana, en el aeropuerto, etc.

¿Para qué?

Si tuviera necesidad de asustar, alegrarme, mover a compasión, seducir, impacientemente, perturbar, enfurecer, romper con alguien, entusiasmar, despertar simpatía, conseguir la amistad, la colaboración, el desdén, la reconciliación, provocar el éxtasis, interesar, prestar atención, entablar una conversación, acercarse a alguien, intrigar, enfriar, empujar, colocar en el lugar, merecer respeto, sugerir, influir, tranquilizar, distraer, hacer reír, alegrar, pedir una explicación, evitarla, disimular, representar, tratar de entender, etc.

¿Por qué (el pasado)?

Si debiera algo al pasado, tengo buenos recuerdos, esperé, perdí las esperanzas, me compadecí, creí, dejé de creer, perdoné, olvidé, guardé sensaciones desagradables, amé, guardé rencor, envidia, etc.

Cerrar la puerta, porque está soplando el viento.

Cerrar la puerta, puesto que ante ella está un individuo desagradable, con el cual no quiero encontrarme.

Cerrar la puerta para defenderse de los asaltantes.

Cerrar la puerta para quedarme a solas con ella.

Etc.

¿Cómo?

Como si yo fuera un sacerdote, un príncipe, un campesino, un enamorado, un mendigo, un magnate, un trabajador fabril, un intelectual, etc.

Supongamos que creí en cada una de las acciones. Todas juntas deben ser verosímiles.

Ese aspecto de la verdad se consigue mediante la ayuda del sí mágico y las circunstancias dadas, que animan y justifican hasta el fin la verosimilitud.

Formar con muchas acciones físicas la línea entera de la vida física del día; ahí se obtienen las escenas, y de las escenas los actos.

El conjunto de los alumnos se forma según el repertorio, considerando la futura compañía.

Los ejercicios y ensayos.

Se eligen de las piezas del futuro repertorio; el texto no se toca, se toma sólo la línea de la acción física, mediante la cual se va estableciendo gradualmente la línea de la acción central.

El superobjetivo de cada pieza debe ser fijado por el profesor secretamente, no debe hacerlo de modo público al comienzo de los ensayos, mientras los alumnos no estén preparados para captarlo y sentirlo como propio.

Nota 17:

Para evitar en el trabajo sobre el papel el aprendizaje mecánico del texto del autor Stanislavski proponía, como procedimiento pedagógico, empezar el trabajo sobre la obra no por el estudio de texto del papel, sino por los episodios y acciones de la pieza. Después de asimilar las acciones, el actor se dirige a las ideas del autor, transmitiéndolas en los primeros momentos con sus propias palabras. Después de este trabajo preparatorio sobre el papel, el actor, a juicio de Stanislavski siente y comprende mejor el texto del autor, puesto que las palabras se le vuelven imprescindibles para perfeccionar la acción ya comprendida y asimilada.

Se exigía del alumno un firme conocimiento de la "línea" del papel elegido (lógica de las acciones realizadas) y la capacidad para marchar por el "esquema" del papel, guiándose hacia el cumplimiento de las acciones.

"Sentimos temor por algo que a menudo se observa en los establecimientos de enseñanza teatral: la pedagogía árida, que enfría los impulsos juveniles, los desencantos por las esperanzas no justificadas; nos asustan la rutina y el hastío que suplantán la fiesta y la alegría que debe ofrecer incluso el trabajo más pesado en el arte".

Para ejercer el Método de las Acciones Físicas "nosotros recomendamos a los alumnos que se pregunten a sí mismos: ¿qué haría yo si me encontrara aquí, hoy, ahora en la situación del personaje representado?"

"El camino más fácil y accesible parte de las acciones físicas, lógicas y coherentes. En forma imperceptible arrastra al trabajo a las acciones psicológicas y a los otros "elementos". Así se crea la verdad de la acción y la vivencia. La sensación de esta verdad crea naturalmente la fe en lo auténtico de la acción y el sentimiento. Todos juntos forman el estado anímico que nosotros llamamos "yo soy". En cuanto éste se afirma, se incorpora al trabajo la misma naturaleza orgánica y su subconsciente. Entonces el artista declara con entusiasmo que hacia él llegó la misma inspiración.

"Salvo casos excepcionales, todo en la vida y, por consiguiente también en el escenario, busca ser lógico y coherente.

Esa búsqueda de la coherencia y la lógica en escena se la consigue con las acciones físicas. ¿Por qué precisamente con ellas y no con los elementos psicológicos o de otra índole?.

"Porque la acción física se capta más fácilmente que la psicológica, es más accesible que la inasible sensación interior; porque la acción física se fija más cómodamente, es material visible; porque la acción física tiene relación con todos los otros elementos. En efecto, no hay acción física sin deseo, aspiración y objetivo, sin su justificación interior por el sentimiento, nada hay que invente la imaginación donde no haya tal o cual acción mental; no debe haber en la creación acciones físicas sin fe en su autenticidad y, por consiguiente, sin que se sienta la verdad en ellas.

"Todo ello comprueba la estrecha relación que existe entre la acción física y los elementos internos de la disposición de ánimo.

"En el campo de las acciones físicas estamos más "en nuestra casa" que en la esfera del inasible sentimiento. Ahí nos orientamos mejor, nos sentimos más ingeniosos y seguros que en el dominio de los elementos internos, que se captan y fijan con dificultad.

"Empezando por la acción física perfectamente accesible para nosotros, nos aproximamos espontáneamente a la labor creadora de la naturaleza orgánica con su subconsciente. Tal hecho se logra mediante la coherencia y la lógica de las acciones físicas.

"No es deseable que el actor, en vez de actuar, se ponga a filosofar. Un exceso de raciocinio es muy inconveniente para la creación: en tales casos empiezan a hablar, hablar...

"A pesar de la aversión a todo lo mecánico en la creación, hay que admitirlo en ciertos casos, porque alivia el caso de la atención y la libera para momentos más importantes del proceso creador.

"A través de la costumbre se elabora en nosotros una segunda naturaleza, y con esto se logra el alivio de la atención, la cual se libera para un propósito más importante en el proceso creador.

"Si en la vida corriente el proceso de la comunicación tiene una importancia primordial, en la escena es aún más importante y necesario puesto que si los actores dejan de comunicarse entre sí. El espectador no sabrá lo que ocurre en sus almas y no tendrá qué hacer en el teatro...".

Nuestra próxima CH. D. N° 25 - MAF II, inicia la reproducción de fragmentos del Tomo IV°.

Tema: Ahora ingresamos con las transcripciones del tomo IV, de las O. Completas de Stanislavski, donde se sigue el proceso de elaboración del Método de las Acciones Físicas que culmina con la puesta en escena de "Almas muertas", narrada por V. O. Toporkov.

Nuestra CH. D. de hoy N° 25 - MAF II, inicia la reproducción de los párrafos y notas escogidas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski, publicado por Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977.

Nos acercamos ahora, con los fragmentos y apuntes que transcribiremos del Tomo IV° de las O. C. de Stanislavski, a los aspectos más importantes de nuestro material de "Trabajo Interior", que como se verá fue motivo de Stanislavski para preparar su libro "El trabajo del actor sobre el papel", que no llegó en Rusia a publicarse en su vida, y sí ahora, en este tomo, se publican por primera vez todos los trabajos suyos que preparó para el efecto, sin llegar a concluirlos.

Es que C. S. Stanislavski, elaboraba, reelaboraba sus materiales, con los resultados de su indolegable práctica teatral acuñada por sus intuiciones y por sus impulsos renovadores.

De ahí, como podemos ver, resultó el hecho de que, lo que potencialmente contenía sus trabajos y sus investigaciones, el valor creativo de las acciones físicas, fue evolucionando hasta condensarse en lo que se denomina el Método de las Acciones físicas, que representó, como comprobaremos él mismo lo dice, una contradicción: "antes dije que hay que ir por la línea interior; ahora por la exterior", constituyendo este cambio evolutivo una reforma profunda en el anterior llamado "sistema Stanislavski", tan difundido mundialmente, y que es contrastado por el, sobretodo entre nosotros, tan poco conocido, y menos difundido, Método de las Acciones Físicas, cuya incidencia principal resulta sobre el "trabajo interior", del actor o, como lo llama Stanislavski: "el Trabajo del actor sobre el papel", entendido éste como el personaje.

Así, la gran, excepcional capacidad pionera, creativa y realizativa no sólo para el teatro ruso sino universal, de C. S. Stanislavski, es coronada por esa lección magistral de cómo un maestro del teatro cuyo Sistema fue tan difundido y aplicado, puede, llegado el momento, reconocer los errores del mismo y corregirlo, por las muchas contradicciones que ello implicó. Lo importante no es cometer o ser un error sino tener la voluntad y la capacidad de corregirse. Lección ética de Stanislavski, que no debe extrañarse, desde que él mismo se preocupó siempre que su estética fuera acompañada y generadora de una ética.

Los afanes superadores y correctivos de Stanislavski para su "sistema", comienzan objetivamente con el trabajo en la "escuela donde él figura como Tórtsov" para la preparación, de la comedia de S. Griboiédov "La desgracia de tener ingenio", período 1916 -1920. Luego, la otra etapa en ese proceso será lo relativo a la puesta en escena de "Otelo", y la culminación es lo relacionado a la puesta de "El inspector" cuando ya, lo final de Stanislavski, acotado por su trabajo en "Stanislavski dirige", de V. O. Toporkov, ha conformado el M.A.F., sin que llegara, como deseaba, a escribir específicamente sobre el punto con ese nombre, para el tomo preparado y largamente retrasado de "El trabajo del actor sobre el papel".

De los escritos relacionados a la primera obra citada (luego proseguiremos con las otras dos), y finalmente con el trabajo de V. O. TOPORKOV, lo que mostrará el proceso evolutivo de Stanislavski hasta definirse en "El trabajo del actor sobre el papel", por el primer lugar para las acciones físicas. Ahora, extractamos y transcribimos:

"Los objetivos de la creación". Una de las principales condiciones para la creación reside en la circunstancia de que los objetivos resultan atractivos para la sensibilidad, el intelecto y la voluntad, que sean capaces de atraer a la naturaleza orgánica, puesto que sólo ella pone fuerza creadora.

"El único atractivo de nuestra voluntad creadora es un objetivo interesante, un objetivo creador. Ese objetivo debe servir de medio para estimular el entusiasmo creador.

"El objetivo debe ser como un imán, poseer fuerza atractiva, magnetismo. Debe atraer y con ello suscitar el afán y la acción. El objetivo es el estímulo de la creación y su móvil. El objetivo es el cebo, el anzuelo para la atracción, pesca de nuestro sentimientos. El objetivo provoca el estallido de los deseos que con naturalidad y

lógica estallan en la acción física. El objetivo es el corazón que hace latir el pulso del organismo vivo del personaje.

"Los objetivos pueden surgir, o bien conscientemente promovidos por la razón, o bien inconscientemente, o sea motu proprio: los sugieren la emoción y la voluntad creadora del artista. Objetivos pueden ser: racionales, emocionales y volitivos.

"El objetivo racional carente del calor de la emoción (sentimiento) y la voluntad, no llega al corazón del actor, no se proyecta al espectador y por lo tanto no es capaz de engendrar "la vida del espíritu humano, "la sinceridad de las emociones", ni sentimientos que parezcan verdaderos".

"En lo que toca al objetivo de orden volitivo, está tan íntimamente ligado al sentimiento, que resulta difícil hablar de él de manera independiente.

"El auténtico objetivo creador es aquel que absorbe de rondón el sentimiento del actor de modo emocional, inconsciente, conduciéndolo por vía de la intuición al verdadero objetivo de la obra.

"El objetivo emocional inconsciente, es vigoroso por su natural espontaneidad; atrae la voluntad creadora y suscita la pujanza incontenible de ésta. Mientras tanto a la razón sólo le resta comprobar o apreciar los resultados obtenidos.

"Los objetivos inconscientes los engendra la emoción (el sentimiento) y la voluntad del propio artista. Son creados intuitiva e inconscientemente, y más adelante los juzga y fija la conciencia.

"Además de los objetivos conscientes o inconscientes –de una acción– existen también objetivos mecánicos, deseos, anhelos e impulsos para la acción. En algunos momentos, este proceso, que va desde la gestación del objetivo, desde el momento del afán por realizarlo, hasta el momento de la realización, se desenvuelve en el plano de lo consciente, de lo emocional y de lo volitivo. Con el tiempo, y a fuerza de repetirlo, todo este proceso queda fijado de una vez y para siempre, y se convierte en hábito mecánico. Estos hábitos de origen físico-motor, nos parecen tan simples y naturales, que terminamos por no advertirlos y no pensamos siquiera en ellos. Se efectúan espontáneamente.

"¿Acaso nos detenemos a pensar en lo que hacen nuestro miembros al caminar, cuando abrimos una puerta o cuando comemos? Sin embargo alguna vez, en la

infancia, con gran esfuerzo y atención muy concentrada, aprendíamos a dar los primeros pasos, a actuar con los brazos y las piernas, el cuerpo, la lengua, etc.

"Lo mismo ocurre en el orden de los hechos psíquicos elementales, en las tendencias, en las acciones, los objetivos, etc. ¿Pensamos alguna vez en la influencia de nuestras acciones sobre nuestros allegados con quienes se han establecido relaciones habituales debido a la convivencia? Sin embargo, en el primer contacto, en los primeros encuentros con nuestra gente, hubo que observar con mucha atención las relaciones que con el tiempo se han vuelto mecánicas, inconscientes.

"Cuando estos hábitos mecánicos se convierten en costumbre motriz, se reproducen con increíble facilidad e inconscientemente. Uno se asombra, de la memoria mecanizada de los músculos del cuerpo, que relaciona las complejas combinaciones de los distintos movimientos del cuerpo, –en el teatro como en la danza–.

"Todos estos hábitos se componen de una serie de momentos complejos. Abarca, tanto el objetivo al que tiende a acostumbrarse el actor, las tendencias y los impulsos a la acción como la acción, interior y exterior.

"Saber hallar y crear objetivos que provoquen la acción recíproca del actor, saber abordar tales objetivos, constituye una de las mayores preocupaciones de la técnica interior.

"Lo dicho es suficiente para esclarecer las formas de encarar objetivos creadores en procura de hallar objetivos mayores, más activos. En todos estos casos, para fijar el objetivo activo hay que buscarle una definición. En general, y hasta ahora, los objetivos se definen como un sustantivo : por ejemplo, si le pregunta a un actor cómo define el objetivo que surge ante él, contestará: indignación o convicción, conformidad, alegría, tristeza, etc.

"El sustantivo evoca una representación mental, visual, auditiva o de cualquier otro género con referencia a determinado sentimiento o acción, pero no el sentimiento o la acción en sí; semejante representación mental no contiene elementos de acción, ni de actividad alguna. Es pasiva; el actor podrá representar exteriormente sus visiones mentales o visuales, imitándolas o fingiendo sentir las.

"Uno de los medios prácticos de evitarlo es determinar la acción central con la ayuda de un verbo. Este último no sólo engendra la visión de la acción sino que hasta cierto punto suscita la acción misma. Haced la prueba de sustituir el sustantivo por el verbo correspondiente y observaréis en vuestro interior cierta modificación. La visión sensitiva se tornará más activa; surgirá en el alma un impulso hacia la acción, que apuntará hacia un objetivo, y una alusión sobre algún anhelo, es decir, impulsos, indicios de actividad (acción).

"Al determinar el objetivo activo, lo mejor es dirigir la voluntad con la ayuda del término quiero. Esta palabra confiere una justa dirección a la voluntad creadora, canaliza el afán, de modo que al determinar un objetivo se recomienda formular la pregunta: ¿Qué quiero realizar en las circunstancias dadas? A ello sigue la respuesta: Quiero correr, llamar, etc. Todos estos son deseos exteriores de carácter físico; son objetivos. Pero también puede haber deseos y objetivos interiores, mentales: Quiero despejar una desinteligencia, aclarar una duda; quiero tranquilizar, animar, enfadar, etc.

Objetivos físicos y psicológicos elementales

"Los objetivos conscientes, inconscientes, activos, volitivos, emocionales, racionales, mecánicos, motores, etc., se realizan tanto exterior como interiormente, es decir tanto con el cuerpo como con el alma. Por ello, todos estos objetivos pueden ser tanto físicos como psicológicos.

"Los objetivos físicos y psicológicos elementales son de rigor, en mayor o menor medida, para todo individuo al que se ubique en determinadas circunstancias. Son de rigor también para el intérprete en el momento de su creación, así como para el personaje en cuya creación éste se empeña. De lo contrario, se traicionará el sentido de la verdad, tanto del cuerpo como del alma. Un estado así nada tiene en común con la "vida del espíritu humano", [es sólo más tarde en la evolución de su proceso, como lo veremos, que Stanislavski nos hablará de "la vida del cuerpo humano"] con "la sinceridad de las emociones", aún con "los sentimientos que parecen verdaderos".

"Por el contrario, la cuidadosa observación de todos los objetivos habituales, físicos y psicológicos elementales, de los deseos, los anhelos, las acciones exteriores e interiores, en virtud de la inercia, de la habitual consecuencia, contribuyen a despertar los sentimientos reales y a engendrar las vivencias.

"A un hombre que se ha ahogado — acaso ya detenido el corazón y la respiración interrumpida — lo obligan mecánicamente a aspirar y espirar el aire, y con ello, lenta y paulatinamente a funcionar los órganos afectados: el corazón empieza a contraerse, la sangre circula y por fin, debido a la inercia vital, revive también el espíritu.

"La misma costumbre orgánica de nuestra naturaleza, la misma habitual consecuencia lógica de los objetivos y las acciones se utiliza en nuestro arte durante la gestación del proceso de creación del papel y su respectiva vivencia — en esa etapa —. La habitual consecuencia de los objetivos físicos y espirituales y de las acciones inherentes a nuestra naturaleza humana, evoca por inercia la vida misma, es decir la vida del papel.

"Los objetivos físicos y psicológicos elementales que son necesarios para todos los individuos, también lo son para el organismo vivo del personaje. Esta necesidad común de los mismos objetivos físicos y psicológicos que sienten el hombre-artista y el hombre-personaje constituye el primer acercamiento orgánico del intérprete con el papel que representa.

"Pero no es todo. Los objetivos no sólo deben ser patrimonio de su creador, sino que también deben ser análogos a los objetivos del personaje. Para hallar y comprender deseos análogos a los del papel, debe el actor colocarse en el lugar del personaje, a fin de conocer a través de la experiencia personal la vida de éste, si no en la realidad, por lo menos en la imaginación artística, que suele ser más vigorosa e interesante que la realidad misma.

"Con ese objeto es necesario forjarse en la imaginación las circunstancias interiores y exteriores de cada personaje, de acuerdo con la expresión de Pushkin, hay que crear mentalmente "las circunstancias dadas" en la vida del espíritu, en la obra y el papel. Sintiendo en el centro de las circunstancias de la ficción, viviendo entre ellas, el actor aprende a través de su propia emoción y a través, también, de la experiencia propia, en su relación con las circunstancias de la vida imaginada, los objetivos vitales y las tendencias del personaje, sus sentimientos, o, según la feliz expresión de Pushkin, "la verdad de las pasiones" de que se compone la vida del espíritu humano.

"Por la vía de tales hábitos, que acompañan a la propia naturaleza y son un importante colaborador de ésta, el actor se confunde con las pasiones y la vida de ficción: dentro de sí mismo se engendran sentimientos — "que parecen verdaderos" — análogos a los del personaje. Entonces comienza el actor a hacer vivir su papel".

"Al seleccionar los objetivos de la creación, el actor se encuentra en primer término con los objetivos físicos y psicológicos elementales. Y tanto unos como otros deben hallarse vinculados por cierto consecuente nexo interior y de sucesión lógica del sentimiento.

Nuestra próxima CH. D. N° 26 - MAF II, continúa con el Tomo IV°.

Tema: Aquí se sigue hablando de "Objetivos físicos y psicológicos elementales", para lograr los cuales, dice el Maestro hay que considerar que "la creación es ante todo la concentración completa de la naturaleza física y espiritual".

Nuestra CH. D. de hoy N° 26 - MAF II, prosigue con la reproducción de los fragmentos y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski:

"Es necesario ser lógico y consecuente cuando se seleccionan y realizan en la escena los objetivos físicos y psicológicos. No es posible saltar desde el primer piso hasta el décimo.

(...) Para ello se necesita una serie de objetivos físicos y psicológicos bien ensamblados (...), que hay que realizarlos para comunicar y persuadir al otro personaje de las propias ideas y sentimientos.

"Esta consecuencia lógica, habitual de nuestra naturaleza, recuerda la vida real y va creando la inercia de las acciones físicas y psicológicas, habitual en nuestra naturaleza, que evoca en verdad, solo una vida exterior, pero auténtica: la vivencia en el escenario.

"Lo malo, y por lo tanto no conviene incurrir en ello", es el hecho de que el actor procura adaptarse a la vida espiritual del papel sólo en los momentos en que pronuncia las palabras de éste; no bien calla, cediendo la palabra al interlocutor, en la mayoría de los casos el hilo espiritual se corta, puesto que el actor comienza a vivir su propia existencia, a la espera de su turno para renovar la vida interrumpida del papel.

Es interesante hacer aquí la mención, —transcribiendo extractos de lo que Stanislavski sostenía en ese período de 1916 - 1920, con el pretexto de la obra, "La desgracia de tener ingenio", de su artículo "La creación de la partitura espiritual del papel", por la diferencia que como se verá más adelante, establece con la línea

ininterrumpida de las acciones físicas, "cuando ya él se decide por éstas en el trabajo del actor sobre el papel".

"Heme aquí todavía tal como soy; todavía carezco de los sentimientos y las vivencias de Chatski (el personaje). Directamente desde el extranjero me aproximo en un pesado carruaje al portón de aquella casa, que es como si fuera mía. El carruaje se detiene: el cochero llama al guardián. ¿Qué deseo en ese momento?.

A) Deseo aproximar el momento del encuentro con Sofía, con la que he estado soñando durante tanto tiempo.

"Pero me siento incapaz de hacerlo. Por eso permanezco sentado dentro del coche, esperando que abran el portón; en mi impaciencia tiro sin ningún objeto del cordón de la cortinilla a la que he mirado hasta el cansancio durante todo el viaje.

Ya se ha acercado el guardián; me reconoce y comienza a agitarse. Suena el pestillo, se abre el portón y el carruaje está listo para entrar, pero el viejo guardián nos detiene, se acerca a la ventanilla y me saluda con lágrimas de alegría..."

Y así sucesivamente van siendo señalados y explicados "la larga serie de los grandes objetivos que forman toda una escena de la vida del papel, que podría ser designada como el primer encuentro de Chatski con Sofía.

"La serie de otros grandes objetivos y fragmentos E+F+G+H crean otra escena: la cita malograda".

Otra "serie de otros grandes objetivos, siguientes letras: I+J+K+L y luego M+N+O+P, etc., formarán la tercera y cuarta escena".

Dice Tórtsov: "Convengamos en llamar a toda esta larga nómina de pequeños y grandes objetivos, de fragmentos, escena y actos, la partitura espiritual del papel. Por ahora, ésta se compone de objetivos físicos y psicológicos elementales, que van fijando las vivencias del intérprete.

El superconsciente

Para que nos ubiquemos lo más claramente posible ante el tratamiento que de este tema, hace Stanislavski, a través de los distintos estadios de su evolución, veamos

primero lo que KRISTI Y PROKOFIEV, que seleccionaron el material de este tomo de las Obras Completas, dicen al respecto en las Notas 6 y 71:

6. "Contrariamente a las distintas teorías racionales existentes en el arte escénico, Stanislavski otorgaba gran importancia a la esfera de la creación inconsciente. Consideraba como inconscientes o subconscientes aquellos momentos de la actividad creadora del artista que se relacionan con el surgimiento espontáneo de las emociones en la escena y su exteriorización física.

"Desde el punto de vista de Stanislavski las acciones en la escena que constituyen la base del arte escénico del actor son siempre motivadas y dirigidas, y por lo tanto son siempre conscientes. No obstante, el carácter consciente de la acción escénica no excluye la posibilidad de que algunas acciones transcurran de manera subconsciente y espontánea, actitudes que contribuyen a la realización de la acción principal. El bailarín o el acróbata que efectúan un paso de baile o una pirueta no piensan en el momento de la ejecución, y sobre todo en los movimientos que realizan sus pies, sus manos, todo su cuerpo. Los efectúan de manera inconsciente y automática. "Si el acróbata se pusiese a pensar en ese momento, seguramente se produciría un accidente – dice Stanislavski –. Todas nuestras acciones y nuestros movimientos destinados a expresar nuestro sentir se realizan, como regla, inconscientemente, por ejemplo, la mímica, los gestos, la entonación, etc. Son espontáneos siempre y cuando el actor sea sincero en la interpretación..."

"El excesivo control de la ejecución de los pequeños objetivos y movimientos y la reproducción del sentimiento conducen, según nuestro autor, a un extremado razonamiento en la creación, lo que determina un debilitamiento en la comunicación viva con el compañero y altera la acción orgánica y la emoción, colocando al actor en el camino de una representación exterior de la imagen.

"Porque un número considerable de los elementos creadores se realizan inconscientemente, la conciencia cobra posibilidades de concentrarse en los momentos fundamentales y decisivos de la creación, en los motivos y las finalidades de la acción, en su contenido, en aquello que Stanislavski denominaba "el qué" a diferencia de "el cómo", su forma de realizar la acción.

Stanislavski escribía: "Los principales hitos de la pieza, las acciones principales deben ser conscientes y han de afirmarse y permanecer inmovibles... Son las que indican la orientación correcta para crear. Pero el modo cómo se realizan las tareas

establecidas y lo que transcurre en los espacios entre los hitos fundamentales, o sea, cómo se justifican las circunstancias dadas, la índole de los deseos y aspiraciones, la forma de comunicación, etc., puede variar en cada ocasión y ser sugerido por el inconsciente". En su lucha contra el arte frío y razonador, Stanislavski subraya al mismo tiempo con toda justeza la importancia de lo "subconsciente" en la creación del actor.

"Stanislavski consideraba que "la creación es ante todo la concentración completa de toda la naturaleza física y espiritual. Abarca no sólo la vista y el oído, sino también todos los demás sentidos del hombre. Se apodera igualmente del cuerpo, el intelecto, la voluntad, el sentimiento, la memoria y la imaginación".

"Al hablar de la importancia extraordinaria del sentimiento, la inteligencia y la voluntad en el proceso de la creación, Stanislavski destaca el estrecho vínculo y la acción mutua que existen entre los miembros de ese triunvirato (sentimiento, inteligencia y voluntad). Escribe: "No se puede hablar de uno de los motores de nuestra vida espiritual (psíquica), sin tener en cuenta los otros dos. Son unidades con tres caras, son inseparables".

Y en la nota 71, pág. 143 del tomo IVº, Stanislavski dice:

"Las clases de los secretos de la superconciencia creadora están dadas por la misma naturaleza orgánica del hombre artista. Sólo ella conoce los secretos de la inspiración y los recónditos caminos que conducen hacia ella. Sólo la naturaleza es capaz de crear el milagro sin el cual no se pueden animar las letras muertas del texto del papel.

En una palabra, la naturaleza es el único creador que puede forjar lo vivo, lo orgánico".

A fines de la década de 1920 Stanislavski renunció al término "superconciencia" y lo reemplazó por el de "subconciencia" —como lo hemos visto en la nota 6—, que expresa más claramente sus ideas sobre la naturaleza de la creación del actor y corresponde a la terminología científica moderna.

Ahora sí, entramos a transcribir los extractos del artículo de Stanislavski. "El superconsciente":

"Después de haber agotado todos los caminos y las formas conscientes de la creación, el artista se acerca al límite más alto del cual la conciencia no es capaz de seguir. Más allá de esta última comienza la esfera de lo inconsciente, de la intuición, que no es accesible a la razón, sino al sentimiento; no a la reflexión, sino a la vivencia creadora; no a la técnica del actor, por más refinada que sea, sino directamente a la naturaleza, esa hechicera.

"La gente se ha habituado a asignar demasiada importancia a lo que sucede conscientemente en el escenario, a todo aquello que es accesible a la vista y al oído. Sin embargo, sólo una décima parte de la vida transcurre en el plano de la conciencia. Las otras nueve décimas partes, que son las más elevadas, bellas y trascendentes, transcurren en nuestro subconsciente. El profesor ETS –(profesor norteamericano de psicología experimental)– dice que por lo menos el 90 por ciento de nuestra vida intelectual es subconsciente, y Henry MODSLI –(psicólogo y psiquiatra inglés)–, afirma que "lo consciente no cumple ni la décima parte de las funciones que se le atribuyen.

"La esencia del arte y la fuente principal de la creación se hallan ocultas en las profundidades del alma humana; allí, en el centro mismo de nuestra vida espiritual; allí, en la inaccesible esfera de lo subconsciente, reside el manantial de la vida "viva", el centro principal de nuestra naturaleza, nuestro más íntimo "yo", la inspiración misma. Allí se encuentra oculto el principal material espiritual".

"El único acceso a lo subconsciente, a lo irreal, es a través de lo real, es decir a través de la naturaleza orgánica y su normal y no violada vida creadora.

Lo subconsciente comienza allí donde termina lo real. Es necesario que el artista, antes de pensar en lo subconsciente y en la inspiración, se preocupe de una vez por todas en adoptar un correcto estado de ánimo en el escenario. Es preciso que asimile todos los métodos técnicos, hasta el punto de que éstos se conviertan en su segunda naturaleza. Más aún, es necesario que las mismas circunstancias dadas en el papel se hagan suyas propias. Sólo entonces la inspiración, tan huidiza, decidirá abrir sus misteriosas puertas, saldrá libremente y tomará la iniciativa de la creación.

"Pero no bien perciba la menor represión, violación o falsedad, bastará para que el subconsciente se aparte y encierre bajo siete llaves.

"El consejo práctico que enseñan los yoguis respecto de la esfera subconsciente consiste en esto: Toma algún manojito de ideas y échalas en el saco del subconsciente. "No tengo tiempo de ocuparme de ello, por lo tanto ocúpate tú" (es decir, el subconsciente). Luego vete a dormir y cuando despiertes, pregúntale:

- "¿Está listo?"
- Todavía no.

Toma nuevamente algún otro manojito de ideas, échala dentro del saco de lo subconsciente y ve a pasear... Al regresar, pregúntale: "¿Está listo?". -No, etc., etc.

Al final el subconsciente responderá: "ya está listo" – y devolverá lo que le fue encomendado.

"Muchas veces, también nosotros, al acostarnos o salir de paseo, procuramos recordar en vano alguna melodía, algún pensamiento, algún nombre o cierta dirección, y nos decimos: "La mañana es más sabia que la noche". Y efectivamente, a la mañana, al despertar, nos causa asombro el tener esa melodía, o ese pensamiento o ese nombre.

"La labor de lo subconsciente no se interrumpe ni durante la noche, en que descansa el cuerpo y toda nuestra naturaleza, ni durante el día, en medio de la agitación y el bullicio de la vida cotidiana, cuando la mente y los sentidos están absorbidos por otras cosas. Pero nosotros no lo advertimos y nada sabemos sobre esa labor, puesto que se halla fuera de nuestra conciencia.

"Esos manojos de ideas consisten en conocimientos, experiencias, recuerdos que guarda nuestra memoria intelectual, afectiva, visual, auditiva, muscular, etc. Por esta razón el artista debe reponer constantemente las reservas de sus diversas manifestaciones. Cuando se le encargue un trabajo al subconsciente, no se le debe apresurar; hay que saber ser paciente; de lo contrario –según los yoguis– ocurrirá lo mismo que sucede con una criatura ingenua que, habiendo enterrado un grano, lo desentierra cada media hora para observar si ya ha echado raíces.

"Lamentablemente, los artistas no pueden hacer alarde de mucha paciencia. El artista no bien recibe el papel, ya comienza a ensayarlo y se desespera cuando se percata de que no lo logra hacer. Olvidan que Tomaso SALVINI dedicó diez años a la preparación de su papel de Otelo; que la DUSE trabajó durante toda su vida en la

docena de papeles que conservó en su repertorio. O el caso del consagrado actor ruso SCHEPKIN que según Aksákov: "En sus cincuenta años de actividad teatral, no sólo no omitió un solo ensayo, sino que incluso nunca llegó tarde. Jamás interpretó un papel, aunque fuera por centésima vez, sin haberlo leído la noche anterior al acostarse a dormir, aunque hubiera regresado muy tarde a su casa, y sin ensayarlo como corresponde en la prueba matinal, el día de la representación".

"La creación de lo subconsciente es tan increíblemente sutil y las sensaciones evocadas por éste son tan imperceptibles, que por lo general no se las puede definir verbalmente del modo en que se formulan de ordinario los objetivos determinados de la creación, los deseos, las tendencias y las acciones interiores.

"Todo esto Stanislavski lo involucra en el período por el llamado de la vivencia que sigue al primero del reconocimiento, y que ahora prosigue con el período de la encarnación.

"División que como se verá, fue superada".

La próxima CH. D. N° 27 - MAF II, continúa con el Tomo IV°.

Tema: Y en esta Charla Debate, siempre con transcripción de fragmentos del tomo IV, Stanislavski dice algo decisivo, en su nuevo segundo período: "La memoria muscular del hombre, sobre todo la del actor, es muy desarrollada. En cambio nuestra memoria afectiva, es decir, la memoria de nuestros sentimientos, la de las sensaciones y emociones es muy poco estable".

Nuestra CH. D. de hoy, N° 27 - MAF II, prosigue con la reproducción de fragmentos y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Ahora, cuando ya se han formado los deseos, los objetivos y las tendencias, se podrá llegar a realizarlos. Para ello es necesario actuar, no sólo interior y espiritualmente, sino también exterior y físicamente, es decir actuar, hablar para transmitir con actitudes y con palabras los sentimientos e ideas, o simplemente ejecutar los movimientos puramente físicos, exteriores: entrar, saludar, comer, beber, escribir y todo lo relacionado con alguna finalidad del cuerpo.

"Los ojos son el órgano más sensible del cuerpo. Son los primeros en responder a los fenómenos de nuestra vida exterior o interior. El "lenguaje" de los ojos es el más elocuente, el más sutil y directo, pero al mismo tiempo es el menos secreto. Por otra parte, el "lenguaje" de los ojos es cómodo: con él se puede decir mucho más y con más expresión que con las palabras. Y no se le puede recriminar nada, puesto que el "lenguaje" de los ojos sólo transmite el estado anímico, la índole del sentimiento, pero no las ideas y palabras concretas, con las que se puede chocar fácilmente.

"En el primer período de la encarnación, los sentimientos vívidos se deben expresar con la ayuda de los ojos, la cara y la mímica.

"En cuanto a las palabras, entre las propias y las ajenas la distancia es enorme. Las palabras de uno mismo sirven para expresar el propio sentimiento mientras que las

ajenas (las del texto del papel), hasta tanto se conviertan en propias, no son otra cosa que signos de futuras vivencias no animadas aún. Las palabras propias son necesarias en el período inicial de la encarnación, porque ayudan a extraer la emoción que ya late sin haberse plasmado todavía.

"Lo que no alcanzan a decir los ojos lo terminarán de explicar los gestos, la voz, las palabras, la entonación y el diálogo. La acción física cumple efectivamente la tendencia de la voluntad.

"De ahí que la principal preocupación del artista consista en proteger el delicadísimo aparato visual y el rostro, sustrayéndolos a toda represión consciente o inconsciente para evitar con ello la descoordinación muscular.

"El cuerpo debe preservarse de las tensiones musculares, que matan la sutileza y la expresividad de la lengua y la plástica de los movimientos, y a fin de que el cuerpo y su mímica conserve una vinculación directa con el sentimiento y llegue a ser fiel expresión de éste.

"Tras la actuación de los ojos y la mirada, todo el cuerpo percibe la profunda esencia interior de las vivencias y de los objetivos interiores que éstas engendran, nace entonces por sí sola, instintiva y naturalmente, la necesidad de realizar los deseos y los anhelos de la voluntad a través de la acción física.

"Es necesario no inhibir, sino atraer al cuerpo con el afán de preparar una bella forma para manifestar la emoción.

"Una vez que los medios más sensibles para expresar la vida del espíritu —los ojos, el rostro y la mímica— se hayan agotado, se podrá acudir a la ayuda de la voz, del sonido de las palabras, de la entonación, etc. Tampoco aquí se deben ejercer presiones.

"Toda palabra posee su alma que se revela en aquella vocal que hace vibrar la voz de manera más nítida, cuando llega el caso.

"Mucho de lo que se dice con las palabras se puede expresar con la ayuda de los ojos, de la mímica y de las pausas psicológicas.

"El cuerpo, todo lo físico del artista debe permanecer en relación constante e indisoluble con el espíritu y la voluntad creadora.

"La memoria muscular del hombre, sobre todo la del actor, es muy desarrollada. En cambio, nuestra memoria afectiva, es decir, la memoria de nuestros sentimientos, la de las sensaciones y emociones es muy poco estable.

"El sentimiento es una finísima hebra de telaraña; los músculos son los cordeles. La telaraña no puede competir con la cuerda.

"Es desastroso que ocurra una dislocación entre el cuerpo y el alma, entre la acción exterior y la interior y que los movimientos o el instrumento corporal del artista desentone deformando el sentimiento interpretado.

"La encarnación creadora de un personaje, debe ser artística, elevada, atrayente, bella y noble. No se puede manifestar lo elevado con lo mediocre, lo noble con lo vulgar, y lo bello de un modo tosco. Por eso, cuanto más sutiles sean las vivencias, más perfecto debe ser el instrumento que las interpreta.

"El cuerpo, los movimientos, la mímica, la voz y los demás medios que sirven para transmitir las sutiles vivencias interiores deben hallarse muy bien desarrollados y adiestrados. Deben ser ágiles y expresivos, y sumamente sensibles para expresar los más delicados matices de los sentimientos en los movimientos del cuerpo, en la mímica, en la mirada, en las modulaciones de la palabra, en el tono de la voz, etc.

"Saber mantener el cuerpo en una absoluta coordinación expresiva con y del sentimiento, constituye uno de los objetivos de la técnica exterior de la encarnación del personaje".

OTELO

Y pasamos ahora a la segunda etapa señalada para la evolución del proceso del "trabajo interior del actor sobre el papel", de Stanislavski, que ya, en altura está conduciendo al Método de las Acciones Físicas. Esta etapa es la cumplida con motivo de la puesta en escena y los escritos respectivos a ella, de "Otelo", año 1930 - 1933.

El primer artículo "Iniciación de Tórtsov" contiene una afirmación de Stanislavski que nos parece merece ser tenida siempre en cuenta:

"Cada director posee sus propios medios de encarar el trabajo sobre el papel y el programa, a fin de pasar a la práctica. Sobre esta materia no se pueden establecer reglas fijas. [El subrayado es nuestro]

"Pero en nuestra escuela –continúa Tórtsov– se deben cumplir las fases fundamentales y los métodos psicofísicos del trabajo. Debéis conocerlos y os lo demostraré en la práctica, pues los experimentaréis y podréis verificarlos en vosotros mismos.

"Es, por así decirlo, una muestra clásica de todo el proceso del trabajo sobre el papel".

En la nota 3 los recopiladores dicen: "Al empezar el trabajo con los jóvenes sobre la pieza Otelo, de Shakespeare, Stanislavski les previno que se hacía no para el montaje del espectáculo, sino para estudiar la técnica del trabajo mismo sobre el papel. La dramatización de Shakespeare atraía a Stanislavski por su profundidad y la magnífica lógica del desarrollo de las acciones y las pasiones humanas".

Primer encuentro con la obra y el papel.

- Vamos a leer Otelo -dijo Tórtsov al comenzar la clase.
- Ya la conocemos; la hemos leído – se oyeron voces.
- Tanto mejor. En tal caso, deseo que me contéis su contenido.
Todos callaron
- Narrar el contenido de una complicada obra psicológica es muy difícil, de modo pues, que nos conformaremos con exponer el conflicto aparente, la línea de sus acontecimientos.

Nadie tampoco respondió a su sugerencia.

– Comience usted – pidió Tórtsov al alumno Govórkov

– Discúlpeme. Conozco, sí, de memoria el papel que me corresponde, pero a los demás personajes los he revisado sólo superficialmente.

Tórtsov dijo: –lamentable, muy lamentable. Entonces usted tal vez pueda contarme el contenido de la obra, dijo dirigiéndose a Viúntsov, que estaba a su lado.

– De ninguna manera. No la he leído íntegra. El caso es que faltaban muchas páginas...

Los demás o no la recordaban o la habían visto representada por compañías extranjeras.

Tórtsov explicó: "Está muy mal que un momento tan importante como es el del primer contacto con la obra se efectúe en cualquier lugar y de cualquier modo. Y lo peor es que se lo haga, no para conocer realmente la obra, sino para echarle un vistazo.

"El momento del encuentro inicial, sólo comparable con el primer encuentro de los futuros esposos o amantes, es inolvidable. Yo otorgo una importancia decisiva a las primeras impresiones. En mi experiencia personal se han manifestado de la siguiente manera: aquello que yo percibía por primera vez, tanto lo positivo como lo negativo, trascendía infaliblemente a mi creación, y, por mucho que me esforzase en apartarme de las primeras impresiones, éstas se imponían. Las primeras impresiones, buenas o malas, se graban intensamente en la memoria del artista y constituyen los gérmenes de las futuras vivencias. Más aún, el primer encuentro con la obra y el papel imprime una huella indeleble en todo el trabajo ulterior del actor. Si las impresiones que quedaron grabadas en la primera lectura han sido percibidas en forma concreta, constituyen un gran aporte para el éxito.

"Corregir impresiones malogradas es mucho más difícil que crearlas correctamente de primera intención. Es necesario estar sumamente atento en el primer encuentro con el papel, que constituye la primera etapa de la creación.

"Es peligroso malograr ese momento con un enfoque incorrecto de la obra del autor, pues ello puede ser causa de conceptos erróneos o, peor aún, de prejuicios y la lucha contra todo ello es compleja y muy larga.

"¿Qué se debe hacer para conocer por primera vez la obra y el papel?" —le preguntan a Tórtsov. Éste responde:

"Bien, ante todo habrá que leer y escuchar muchos comentarios, opiniones o críticas sobre obras; ello enriquece y completa el material para la creación. Pero al mismo tiempo es imprescindible aprender a mantener la propia independencia evitando los prejuicios. Es menester saber crear la propia opinión y no seguir las ajenas inadvertidamente. Es preciso saber ser libre. Es un arte muy difícil que se aprende a través de las experiencias y conocimientos. No se lo puede aprender sobre

la base de leyes, sino a través de todo un conjunto de trabajos prácticos sobre la técnica del arte, de diversos conocimientos teóricos y, sobre todo, merced a serenas meditaciones.

"Poco a poco aprenderéis a discernir entre la impresiones de la nueva obra, cómo rechazar lo superfluo y lo intranscendente y cómo hallar lo fundamental, cómo escuchar a los demás y también a uno mismo, cómo eludir los prejuicios manteniendo la propia opinión en medio de opiniones ajenas. En estos problemas os prestará una enorme ayuda el estudio de la literatura universal.

"Aunque los conocedores de la literatura no siempre se orientan en las cuestiones referentes a los aspectos escénicos del actor y el director.

"No toda la obra literaria, así sea muy bella, es teatral. Las exigencias de la escena, a pesar de ser bastante estudiadas, carecen de reglas de carácter científico. No contamos con una gramática escénica.

"Volviendo a lo de la lectura de la obra es importante que esta vez la lectura se realice con arreglo a varias normas.

"En primer lugar, se debe resolver cuándo, en qué lugar se realizará esa lectura. Cada uno por experiencia propia, sabe dónde y en qué condiciones capta mejor las impresiones. A algunos les agrada leer la obra personalmente, en el silencio de su cuarto. Otros, por el contrario, prefieren escuchar la lectura en presencia de toda la familia artística.

"Donde quiera que resuelva realizar la nueva lectura, es importante saber crear una atmósfera adecuada que agudice la captación, preparando el alma para una jubilosa recepción de las impresiones artísticas. Debe procurarse conferir al proceso de la lectura un ambiente de respeto, que ayudará a desprenderse de lo cotidiano, concentrando toda la atención a aquélla. Se debe estar física y espiritualmente animado; es necesario que nada se interponga entre la intuición y la vida del sentimiento, que, como se sabe, es muy susceptible y huidiza.

"Lo más correcto es que la obra se exponga durante la lectura en forma sencilla y clara, sin acentuación afectada, sino con una clara interpretación de la esencia fundamental y de su valor dramático. El lector les debe sugerir a los artistas el punto de partida en el que comenzó la creación del autor. Es menester que el lector, ya en la

primera lectura, conduzca a los artistas por la principal línea del desarrollo de la vida del espíritu humano, la del organismo vivo del personaje y la de toda la obra. Se le debe ayudar al artista, desde el comienzo a encontrar en el alma del personaje alguna partícula de sí mismo, de su propia alma.

"Luego del primer contacto con la obra, será necesario realizar una gran labor para preparar y crear el entusiasmo artístico, sin el cual no es posible la creación.

"Que los intérpretes den rienda suelta a su entusiasmo artístico procurando contagiar a los demás; que traten de mantener ese entusiasmo, releiendo la obra íntegra o por partes.

"La atracción y el entusiasmo son los mejores medios para el acercamiento y el conocimiento de la obra y sus personajes.

"El sentido creador del artista provocado por su júbilo y entusiasmo va explorando inconscientemente los caminos que conducen hasta las profundidades del alma, que escapan al ojo, al oído y a la razón, y que son inconscientemente intuídos por el sentido artístico.

"Mi cálculo estriba en que el artista, por su gusto individual, personal, a su manera, con su propia individualidad, sienta y adivine la obra. Mi confianza está en la percepción orgánica natural, directa, independiente sin lugar a dudas, intuitiva, de la primera impresión".

Nuestra próxima CH. D. N° 28 - MAF II, prosigue con los párrafos y notas del Tomo IV°.

Tema: *En esta Ch. D. vemos algo radical que dice Stanislavski: "La creación de la vida del cuerpo humano (del personaje), cuando en el primer período hablaba de "La creación de la vida del espíritu humano".*

La CH. D. de hoy, N° 28 - MAF II, continúa con la reproducción de fragmentos escogidos del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Ahora, presuntamente la palabra es del alumno Nazdánov que cuenta:

"Tórtsov comenzó a leer con el método y el programa previamente señalados por él.

"Tal vez haya sido una explicación de la obra; por momentos no solo destacaba algunos pasajes esencialmente bellos o algunas líneas a las que consideraba importantes, sino que interrumpía la lectura para explicar. Tórtsov no vivía lo que estaba leyendo, pero señalaba o aludía a las partes que demandaban la participación del sentimiento. En ciertas partes hacía algunas pausas para repetir frases, expresiones, metáforas o términos que llamaban su atención.

"Ahora, después de la segunda lectura, —dijo Tórtsov— espero algo muy pequeño: contadme, pero en orden, toda la línea de los hechos de la tragedia o, como la llaman ahora, la fábula de la obra.

"Y dirigiéndose a Nazdánov, dijo: — Vaya anotando, en su calidad de secretario, lo que cuenten los participantes".

Según los recopiladores, como lo dicen en la nota 22, después de estas palabras hay una anotación con lápiz: "Extractar de la obra los hechos de la fábula"; Stanislavski no alcanzó a realizarlo. El manuscrito N° 584, que enseguida transcribimos, en cierta medida salva esa omisión. Ahí se presenta una enumeración de las circunstancias sin las cuales "no hay obra".

En la práctica de su labor —continúa la nota N° 22—, durante la primera aproximación al análisis de la pieza, Stanislavski utilizaba uno y otro procedimiento, o sea, el relato de la ficción por sus hechos, y la enumeración de estos hechos y circunstancias que crean el tronco principal de la dramaturgia o el esqueleto de la obra.

Tórtsov: "En primer lugar, es necesario distribuir las cosas cada una en su lugar y ofrecer una correcta línea teatral, que sea de rigor para todos, sin la cual no existe la obra. Una pieza teatral posee su estructura, y cualquier desviación da lugar a deformaciones. Esa estructura deberá sostenernos, del mismo modo como el cuerpo es sostenido por el esqueleto. Os recomiendo para ello que contestéis a la pregunta: "¿Qué fenómenos, condiciones y vivencias son esenciales como para que, al prescindir de ellas, no resulte posible la obra?"

Responden los alumnos:

—"El amor de Otelo y Desdémona; el antagonismo de las dos nacionalidades; la pérfida intriga de Yago, la astucia satánica, el sentido de venganza, la vanidad, el sentido de ofensa; la credulidad del salvaje..."

Tórtsov: —"Ahora examinaremos cada una de las respuestas por separado. Por ejemplo, ¿qué es lo indispensable en el amor de Otelo y Desdémona? Son imprescindibles el éxtasis romántico de la bella, las fabulosas y entusiastas narraciones del Moro sobre sus hazañas guerreras, y los múltiples obstáculos de un matrimonio desigual, que suscitaron la exaltación en los sentimientos de aquella niña obstinada; el súbito estallido de la guerra, que determinó que se aceptara el matrimonio entre el Moro y la joven aristócrata, para salvar a la patria.

"Ahora, ¿qué elemento es imprescindible para tramar la pérfida intriga de Yago? La presunción de los venecianos, el excesivo sentimiento del honor de la aristocracia, el total desprecio por los pueblos sometidos, perteneciendo Otelo a uno de ellos. Por otra parte la convicción sincera de que la mezcla entre la raza blanca y la oscura constituye toda una ofensa..."

"Si consideráis que todo aquello de lo que no se puede prescindir en la obra será también de rigor para cada uno de los intérpretes, entonces ya tenéis toda una serie de condiciones bien delineadas, por las que os debéis guiar y que os servirán como hitos

en el camino. Todas esas circunstancias dadas por el autor son de rigor para todos y entran a formar parte, en primer lugar, de la partitura de sus papeles".

Llegamos así al planteamiento que señala el tan fundamental e importante paso en el proceso que sigue Stanislavski en su búsqueda de la mejor manera, método, con que el actor pueda realizar su trabajo interior sobre el papel, el personaje.

La creación de la vida del cuerpo humano (del personaje)

La nota 23 de los recopiladores dice: "El texto de esta sección se publica de acuerdo con el manuscrito N° 589.

La nota 24 dice: "Este procedimiento o método de trabajo sobre el papel caracteriza la práctica pedagógica y de director de Stanislavski durante los últimos años de su vida.

Finalmente adquirió notoriedad como el Método de las Acciones Físicas".

"Tórtsov, dijo a sus alumnos: —" Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez inesperado e insólito, que someto a vuestra atención.

"Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano". (Nota 24).

"Explicaré esto con una demostración práctica que llevaré acabo en el curso de varias clases. Invito a Govórkov y a Viúntsov a que suban al escenario y representen el primer cuadro de "Otelo", es decir, la escena entre Rodrigo y Yago frente al palacio de Brabancio.

"—¿Pero cómo es posible representar así, de repente? - preguntaron los alumnos perplejos.

"—Todo no se podrá hacer, pero algo sí. Por ejemplo la escena comienza cuando Rodrigo y Yago salen. Pues bien: salid. Luego ellos dan la alarma. Haced lo mismo. Eso significa actuar precisamente de acuerdo con el texto. Es difícil.

Quizá lo más difícil, si hemos de cumplir los objetivos físicos más simples, humanamente.

"Los dos alumnos G. y V. se alejaron con andar indeciso y muy pronto aparecieron en el proscenio, parándose frente a la casilla del apuntador, sin saber qué hacer .

"Tórtsov criticó: Así los actores "marchan sobre el tablado". Pero Yago y Rodrigo no son actores; no han venido aquí para representar ni "entretener" al público.

"G. y V. repitieron la salida y se detuvieron de nuevo frente a la casilla.

"—Ved cuanta razón tenía yo al decir que es necesario aprender todo desde el comienzo en cada papel: a caminar, a estar parado, estar sentado, etc. ¿Dónde está ubicado el Palacio de Brabancio? Marcad un plano aproximado, cómo podríais verlo.

— He aquí el palacio... y aquí la calle —dijo V. mientras componía la decoración con sillas.

- Ahora retiráos y volved nuevamente —dijo Tórtsov. Ellos cumplieron la indicación, pero por exceso de cuidado su marcha resultó más forzada aún.

— No comprendo por qué volvéis a andar con solemnidad, dando la espalda al palacio, dijo Tórtsov.

— De lo contrario, apareceremos dándole la espalda al público, explicó G.

— ¡Pero si nadie os ha dicho levantar al palacio en el plano posterior!

— observó Tórtsov.

Puede estar a la derecha o a la izquierda, pero lo más cerca posible del proscenio, entonces os hallaréis de cara al palacio y de 3/4 hacia el público. Es menester tener dominio de las convenciones del escenario; éstas exigen que en el momento culminante el actor se encuentre en una posición que permita ver su rostro. Esta convención debe adoptarse de una vez y para siempre, puesto que el actor debe hallarse necesariamente de cara hacia el público —(3/4)—; no pudiendo modificarse tal disposición, no queda otra cosa que ordenar los decorados de acuerdo a la planificación de la escena". La nota 25 de los recopiladores dice: "La experiencia de trabajo con los actores mostró posteriormente a Stanislavski que la disposición exacta de los decorados en los primeros ensayos no era obligatoria. Exigía que el actor, en el

proceso de su labor preparatoria supiera actuar y adaptarse a cualquier ambiente real, distribuyendo sus acciones; no en el espacio imaginario de los futuros decorados, sino en las condiciones concretas de las instalaciones donde hoy se realiza el ensayo".

"En el último período de su actividad introdujo en el sistema de adiestramiento del actor un ciclo especial de ejercicios destinados a elaborar el sentido de la puesta en escena – movimiento escénico –".

"Así es – aprobó Tórtsov cuando las sillas fueron colocadas a la derecha de los espectadores –; recordad: todo artista debe ser para sí mismo un director.

- ¿ Por qué os quedáis parados mirando las sillas? Ellas representan el palacio de Brabancio. Este es el objeto por el que habéis llegado hasta aquí. Pero si es menester vincularse a él gracias a algún objetivo, provocando una acción. Deben ustedes preguntarse a sí mismos: "¿qué haría si estas sillas fueran los muros del palacio y yo llegara hasta aquí para dar una alarma?".
 - Habría que inspeccionar todas las ventanas para observar si hay luz en ellas. Si la hay significa que alguien no duerme. Por lo tanto se puede llamar a la ventana, -dijo el alumno Viúntsov.
 - Es lógico – acepto Tórtsov –. Pero si no hay luz en ninguna ventana, ¿qué haréis entonces?
 - Buscar otra ventana, arrojar a ella algunas piedras, hacer ruido para despertar, observar bien y luego golpear a la puerta.
 - ¡Ya ven cuántas acciones se han acumulado a partir de los más simples objetivos físicos! Realizadlos – estimuló Tórtsov –. De modo que estos son los objetivos físicos, lógicos y consecuentes de la partitura de vuestros papeles - agregó;
- 1) Entrad y mirad al rededor para convenceros de que nadie está escuchando ni espiando.
 - 2) Luego observad todas las ventanas del palacio para ver si en alguna de ellas hay luz y si se nota la presencia de alguno de sus habitantes. Si os pareciera que hay alguien detrás de una de ellas, procurad llamar su atención. Para ello será

necesario no sólo gritar, sino también ejecutar movimientos con los brazos. Repetid la misma inspección en otras partes del palacio; procurad llevar estas acciones hasta un realismo que os obligue a percibir físicamente la verdad y a creer en ella.

Cuando estéis convencidos de que nadie os oye, probad otros medios más enérgicos.

- 3) Juntad piedras y arrojadlas contra las ventanas. Por supuesto que no todas darán en el blanco, pero si lográis hacerlo, prestad atención, por si asoma alguno de los mercaderes, pues bastaría despertar a uno para que éste se encargara de levantar a los demás. Es muy probable que esta maniobra no os dé el resultado deseado de inmediato; habrá que repetirlo. Si también esta vez la tentativa es en vano, buscad otras medidas más fuertes.
- 4) Haced la prueba de intensificar el tumulto y los gritos. Batid palmas, golpead con los pies en las lajas, que conducen a la entrada. Acercáos al portón principal; veréis un llamador en forma de martillo que hace las veces del timbre actual. Golpead con ese martillo sobre la plancha de hierro, o en su defecto moved el pesado pestillo ". 26.

En la nota 26, los recopiladores dicen: "En la práctica del trabajo de Stanislavski, durante los primeros ensayos se proponía al actor que utilizaran los medios y objetos que por casualidad se encontraban a su alcance. El actor no tenía que trasladarse en seguida a Venecia del siglo XVI, sino sentirse ante todo un hombre de existencia real, que actúa en las condiciones de la vida de la pieza, en su propio nombre, "hoy, aquí, ahora" (y no "en alguna parte", "en algún tiempo"), y sólo gradualmente irse rodeando de las circunstancias dadas de la vida de los venecianos durante el Renacimiento.

"También podéis buscar algún palo y golpear con él. Esto aumentará los ruidos.

- 5) Poned en acción los ojos; mirad a través de la ventanilla y las cerraduras. Utilizad los oídos; aplicadlos a las cerraduras de las puertas y ventanas. Escuchad atentamente.

- 6) No olvidéis una circunstancia más, que os demandará una actividad mayor. Resulta que el personaje principal, o sea el causante de la alarma nocturna, debe ser Rodrigo. Pero él está resentido con Yago, se muestra reacio y permanece inactivo. Le será necesario al actor Govórkov, que hace de Yago, persuadir al obstinado Rodrigo de que tiene que participar activamente en la provocación ideada. Esto no es ya un simple objetivo físico sino psicológico elemental.

"En todos estos pequeños y grandes objetivos se debe buscar la pequeña o gran verdad física; así que la hayáis sentido, inmediatamente seréis dueños de la fe en la autenticidad de vuestras acciones físicas, y en nuestro arte la fe representa uno de los mejores móviles, estímulos o acicate para el sentimiento y su vivencia intuitiva. No bien tengáis fe sentiréis cómo los objetivos y las acciones se tornan auténticos, vivos, productivos. Con unos y otros se va formando una línea ininterrumpida. Lo esencial es creer hasta el fin en los objetivos y las acciones por pequeñas que sean.

"Pero si permanecéis parados allí, mirando las sillas, esa actitud forzada os llevará inevitablemente a la más desagradable mentira teatral. Id otra vez detrás de los bastidores y volved procurando realizar del mejor modo posible los objetivos y acciones marcados. Repetidlos y corregidlos hasta que empecéis a sentir en ese pequeño fragmento la verdad y la fe en ciería.

"Los alumnos así lo hicieron y comenzaron a andar con aire agitado entre las sillas, parándose en puntas de pie, mirando hacia arriba, aparentemente para observar algo en el primer piso".

Nuestra próxima CH. D. N° 29 - MAF II, prosigue con el tomo IV°.

Tema: Ahora se trata de los ensayos para la puesta en escena supuesta de Otelo, señalando las acciones físicas que deben cumplir los personajes-actores de la primera escena y luego las subsiguientes.

Nuestra CH. D. de hoy, N° 29 - MAF II, continúa con la transcripción de los párrafos seleccionados del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

" – Debéis buscar una luz en las ventanas, levantar la voz, pero no para comenzar a dar vueltas en torno a las sillas, sino para hallar el modo de comunicarse en forma auténtica y viva con los habitantes de la casa. Golpead y gritad, no para excitar a los espectadores o excitaros, sino con el objetivo de despertar a Brabancio. La atención debe concentrarse en aquellos que duermen detrás de los gruesos muros del palacio.

"En el escenario se pierde fácilmente el sentido de la dimensión; por eso al actor siempre le parece que es muy poco lo que está dando, que para una multitud se debería dar mucho más. En consecuencia trata de esforzarse lo más posible. Debéis recordar, en cambio, que sobre las tablas no se puede ir aumentando la acción, sino disminuirla. Y buscar la lógica y la coherencia en las acciones.

"Tórtsov quería ayudar a formar hábitos como él mismo lo expresaba, a crear clisés correctos de la partitura escénica. Cuando le manifestamos – dice Nazdánov, nuestro asombro por el hecho de que podía facilitar la formación de estereotipos observó:

" – No todos los estereotipos son de carácter negativo, algunos son convenientes; un hábito correcto que ayuda a fijar la línea del papel, es algo muy útil; también es bueno que llegue a convertirse en hábito la realización de todos los esbozos necesarios; hay que revisar y renovar los objetivos, la acción central, el superobjetivo, apenas se entra en el teatro, antes de comenzar el espectáculo. No veo en ello nada malo. Si el hábito de realizar con precisión la partitura del papel es llevado al extremo de formarse un clisé, no protestaré por cierto. Tampoco lo haré contra el estereotipo de una correcta y auténtica vivencia.

"Tórtsov obligó a repetir varias veces la línea de los objetivos físicos para fijarla bien. Luego procuró extender más la línea de los objetivos de la escena que se estaba ensayando, pero apenas apareció en la supuesta ventana uno de los alumnos como habitante del palacio de Brabancio, G. y B. que hacían de Rodrigo y Yago, callaron súbitamente, pues no sabían que hacer.

- ¿Qué ha ocurrido? – preguntó Tórtsov.
- No sabemos qué decir; no tenemos el texto – trató de explicar Govórkov.
- Pero existen ideas y sentimientos que podíais formular con vuestra propias palabras. Lo que importa es esto: la línea ahora se desarrolla sobre el subtexto que revela las intenciones y no sobre el texto mismo. Por eso prefieren deslizarse sobre el plano superficial y formal del texto, que se puede repetir casi mecánicamente sin necesidad de gastar energías ahondando en el sentido interior.

Explicó Govórkov: Recuerdo solamente en rasgos generales que Yago avisa, sobre el rapto de Desdémona por el Moro, recomendando organizar la persecución de los fugitivos.

- Pues bien, ¡vayan avisando, vayan haciendo sus sugerencias! No se les pide otra cosa, – dijo Tórtsov.

"Al repetir la escena se descubrió que Govórkov y Viuntsov recordaban muy bien las ideas de los personajes. El sentido general fue transmitido correctamente, aunque tal vez no en el mismo orden consecutivo, tal como se indica en el texto".

En relación con esto, Tórtsov explicó:

"– Vosotros mismos habéis dado con el secreto de mi método, y con su interpretación lo habéis explicado. De haberles dado el texto, por exceso de celo os lo habríais aprendido de memoria y lo habríais hecho en forma casi mecánica, sin ningún sentido, formalmente, antes de penetrar en la esencia del subtexto siguiendo su línea interior. Ocurriría como resultado lo que siempre ocurre en ese proceso antinatural: las palabras perderían su sentido dinámico, activo, tornándose un ejercicio mecánico, consistente en repetir sonidos aprendidos. Pero en este caso he sido previsor y durante el proceso de establecer la línea dinámica del papel, he suprimido por ahora el texto que todavía os es extraño, aunque necesario para cumplir los objetivos. Se ha

evitado que se forme el hábito de pronunciar de manera mecánica y fría el texto que todavía no habéis vivido. En el futuro, y todavía por mucho tiempo, no permitiré que os aprendáis de memoria las palabras extrañas del papel, mientras éstas no se conviertan en propias. Que se afirme primero en la línea básica del papel la necesidad de una acción productiva y racional, que puede contar con un subtexto. Con el tiempo, tanto la palabra como el texto serán muy necesarios en este trabajo y haréis que ellos cumplan su verdadera misión, la de actuar, y no simplemente la de "sonar". Que las palabras se conviertan en uno de los instrumentos de la acción, en uno de los medios exteriores que sirven para la interpretación de la esencia interior del papel.

La nota (33), de los recopiladores dice: "Sin embargo la experiencia demostró que la repetición demasiado prolongada y múltiple del texto propio en los ensayos amenaza con atascar el texto del autor con las propias invenciones y dejar escapar peligrosamente el momento de reemplazar las palabras propia por las del autor.

"Stanislavski siguió estudiando hasta el fin de su vida el problema del momento en que hay que abandonar el texto propio en el trabajo sobre el papel.

"Para que la nueva línea recién creada quede bien afirmada y unida con la anterior, Tórtsov indicó repetir la escena de acuerdo con los objetivos y las acciones físicas elementales.

Enseguida, Tórtsov explicó: "Se debe tener muy en cuenta la naturaleza de los sentimientos cuando se los interpreta. Esto ocurre con Brabancio, se resiste a creer lo que le anuncian. Obedeciendo a un instinto de autodefensa, le resulta más sencillo atribuir la alarma nocturna al estado de ebriedad de los dos trasnochadores (Rodrigo y Yago). Los insulta y los odia. ¿Cómo hacer para que el hecho del rapto de su hija se torne un hecho real a los ojos del infortunado padre? Éste siente temor ante la posibilidad de tal hecho.

"En la vida real, esta crisis transcurre en toda una gama de momentos que se suceden en cierto orden lógico y consecuente, y sobre todo una escala psicológica que conduce a la percepción del infortunio.

"Este proceso de derrumbe fue distribuído por Tórtsov en una serie de objetivos que se suceden en forma consecutiva:

- 1) Brabancio se incomoda simplemente, insultando a los dos ebrios que han interrumpido su dulce sueño;

- 2) Se indigna por el desvarío de los beodos que mancillan el buen nombre de su familia;
- 3) Cuanto más próxima a la verdad se torna aquella terrible noticia, más enérgicamente se resiste a creerla.
- 4) No obstante, algunas palabras y frases le alcanzaron, hiriendo dolorosamente su corazón, pero sigue rechazando con más obstinación aun la desgracia que sobre él se cierne;
- 5) Una nueva demostración convincente. Ya no hay ninguna posibilidad de alejarla, es demasiado evidente. El hombre se siente como si lo hubiesen conducido hasta el borde de un abismo, al que deberá arrojarse. Se está llevando a cabo la última fase de la lucha fatal, antes de creer la noticia;
- 6) Termina por creer. Ya se ha precipitado al abismo. ¡Es menester tantear el terreno de la nueva situación!. ¿Cómo vivir? ¿De qué asirse? Hay que hacer algo. La inactividad es lo más terrible en una situación semejante.
- 7) Al fin surge la reacción. Correr, correr, vengarse, levantar a la ciudad entera para salvar su único tesoro.

Hoy se ensayó la escena con todos los participantes. Un número bastante grande de colaboradores del teatro (Stanislavski buscaba eliminar del lenguaje teatral la palabra comparsa) que anteriormente permanecía sentado en silencio en las filas del fondo, se trasladó a las de adelante.

Éstos representarían los papeles de los habitantes del palacio de Brabancio.

—Veamos —dijo Tórtsov— de qué objetivos físicos y psicológicos elementales se componen las escenas de la alarma nocturna y la persecución.

"— En primer lugar los habitantes del palacio deben tratar de comprender lo ocurrido estando aun medio dormidos, preguntarse mutuamente, formular las propias suposiciones; ponerse de acuerdo o tratar de demostrar lo contrario.

— Al oír los gritos que llegaban desde afuera, arrimarse a la ventana para ver y comprender qué ocurre. No es fácil encontrar un sitio; habrá que procurárselo, para ver y oír lo que están gritando los escandalosos trasnochadores. ¿Quiénes son? Se discute; algunos los han confundido con otros, y otros reconocieron a Rodrigo. Escuchar tratando de entender qué gritan, pero no es posible creer que Desdémona se haya decidido a dar ese paso insensato. Insultar a los escandalosos por no dejar dormir a la gente. Amenazar y echarlos. Pero ir convenciéndose poco a poco de que

hay algo de verdad en lo que dicen. Recriminar o lamentarse por lo sucedido. Expresar odios, maldiciones y amenazas contra el Moro. Tratar de conocer las opiniones de los superiores. Manifestar apoyo a Brabancio en su discusión con los escandalosos. Azuzar la venganza. Escuchar la orden de persecución. Lanzarse a cumplirla inmediatamente.

"Algunos traen armas; otros preparan faroles y alumbran las habitaciones. Se colocan las cotas y corazas. Eligen los yelmos y se ayudan los unos a los otros. Las mujeres lloran como si se tratara de una campaña militar; se explican los planes para buscar a los fugitivos. Los superiores distribuyen los grupos, dirigiéndolos en distintos sentidos. Los encargados de los distintos grupos conversan con los subordinados, tratando de incitarlos a la lucha. Se dispersan.

"Si todas las marchas en masa se dirigen en un mismo sentido y hacia un lugar determinado, ello deja la impresión de algo organizado y ordenado, pero si dos grupos toman distintas direcciones, de modo que en algún momento se encuentran, cambian palabras y vuelven a separarse, ello deja la impresión de algo caótico, desorganizado, etc., que es el caso.

"En el escenario y la sala se había creado un clima de solemnidad. Los intérpretes hablaban a media voz, y en la sala todos estaban tensos e inmóviles.

"Durante el pequeño intervalo, Tórtsov pidió que se le indicara la forma en que estaban distribuidos los papeles. Todos los participantes, cada uno acercándose al proscenio, anunciaba el suyo. "El hermano de Brabancio, explicó un hombre ya maduro, de aspecto distinguido. Organiza la persecución y representa algo así como el comandante de una expedición.

"Los cuatro gondoleros", informaron dos jóvenes apuestos y otros dos de aspecto más humilde. "El aya de Desdémona", anunció una mujer gruesa y de cierta edad. "Dos sirvientes que participaron del rapto" con los que había tratado Casio, quien preparó la fuga. (35)

La nota 35 dice: "Después de estas palabras hay en el manuscrito una página en blanco y una nota de Stanislavski: "Completar la lista"

"— Siguiendo estas líneas —dijo Tórtsov—, y creyendo sinceramente en toda acción física que realizáis, muy pronto lograréis aquello que nosotros denominamos

"la vida física del cuerpo humano en el papel". Ahora podéis comprobar cómo se va formando esa vida con nuestra propia experiencia. Si intentáramos sintetizar la esencia de sus objetivos y acciones fundamentales, obtendríamos el esquema de "la vida del cuerpo humano" del primer cuadro de "Otelo".

"Enumeraré las principales etapas de que se compone ese esquema.

"El primer objetivo y acción fundamental del esquema: persuadir a Rodrigo para que ayude a Yago.

"Segundo objetivo: Poner en pie toda la casa de Brabancio (la alarma).

"Tercer objetivo: provocar la persecución.

"Cuarto objetivo: Organizar los grupos y la persecución misma.

"Ahora, al salir al escenario para interpretar el primer cuadro, no penséis en otra cosa que no sea la mejor interpretación de los objetivos y de las acciones fundamentales del esquema. Debe preocuparnos el hecho de que esta acción sea lo más útil y productiva posible para los protagonistas de la obra. En cuanto a los detalles, los pequeños objetivos auxiliares, no os preocupéis por ellos. Se pueden ejecutar todas las veces con carácter de improvisación. (36)

La nota (36) de los recopiladores dice: "Aquí las palabras objetivo y acción figuran a la par, como complementándose entre sí. Posteriormente Stanislavski evitaba recurrir a la división del papel en pequeños objetivos y concentraba cada vez más la atención en la precisa definición y realización de las acciones. En primer lugar guiaba al actor no por la línea de los objetivos volitivos (deseos), como ocurría antes, sino por la línea de la lógica de las acciones, a la que consideraba el medio más perfecto para penetrar en la vida psíquica del personaje y en su consolidación. En lo que respecta a las adaptaciones (es decir, al modo en que se realizan las acciones), consideraba que siempre deben ser hasta cierto punto improvisadas, o, como solía decir, "semiimprovisadas". Para no estereotipar las adaptaciones, proponía consolidar en todo lo posible la lógica de las acciones realizadas durante los ensayos y adiestrarse en la aptitud para despertar los "impulsos" hacia la acción".

"Vuelvo ahora al punto de partida para cuyo fin se realizó el último experimento de crear la vida física del cuerpo humano de vuestro personajes, a la búsqueda de nuevos caminos y de nuevos modos de abordar en forma más natural, directa e intuitiva, la obra y el papel.

"Comprenderéis el aspecto teórico de lo que acabáis de aprender en la práctica. Su principio básico es comprensible y no representa una novedad: si el personaje no comienza a vivir por sí mismo, desde adentro, tendréis que abordarlo desde el exterior. El cuerpo es dócil, mientras que el sentimiento es inestable.

"La creación de la vida física del cuerpo humano del personaje que se interpreta constituye la mitad de todo el proceso, puesto que el papel, lo mismo que el ser humano, posee dos naturalezas: la física y la espiritual. (38)

La nota (38) dice: "Posteriormente, esta idea fue expresada así: Stanislavski consideraba que la acción física y la psicológica eran dos aspectos de un mismo proceso: la acción psicofísica.

"Acaso se me diga que el objetivo principal de nuestro arte no es lo exterior; que lo que nos ocupa es ante todo la creación de la vida del espíritu humano de la obra que se interpreta. De acuerdo. Precisamente por ello comienzo el trabajo desde "la vida del cuerpo humano".

"Procuraré explicar el sentido de esa confusión inesperada. Ya sabéis que si el personaje no cobra vida en el interior del artista, no habrá más remedio que abordarlo en dirección inversa: de lo exterior a lo interior. Y eso es lo que estoy haciendo. No habéis sentido vuestros papeles de un modo intuitivo; por ello comencé por la vida física del cuerpo humano; éste es de índole material, perceptible; se le puede dar instrucciones, inculcar una costumbre, una responsabilidad, ejercitarlo. Con él se puede actuar mucho más fácilmente que con el imperceptible, inestable y caprichoso sentimiento, que se esfuma fácilmente. Pero esto no es todo.

"Hay motivos más complejos, que se encuentran ocultos en mi método –de las acciones físicas–. Residen en el hecho de que la vida física se refleja por fuerza en la vida espiritual del personaje, a condición de que el actor actúe en la escena en forma auténtica, efectiva y coherente. Esta condición es especialmente importante en la escena, más aún que en la vida real. Ambas líneas, la exterior y la interior, deben coincidir y tender juntas hacia un común objetivo final.

"Para ello existe en nuestro arte una condición muy favorable: tanto la vida física como la espiritual se nutren de la misma fuente: la obra. Esta circunstancia determina un vínculo muy estrecho entre ambas".

Nuestra próxima CH. D. N° 30 - MAF II, continuará con el Tomo IV°.

Tema: Prosigue Stanislavski demostrando en la práctica lo acertado del Método de las Acciones Físicas, cuando postula que "la vida del cuerpo humano es un terreno fértil para cualquier germen de nuestra interioridad".

Nuestra CH. D. de hoy, N° 30 - MAF II, prosigue con la reproducción de fragmentos escogidos del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"La nueva base para abordar el personaje mediante la creación de la vida de su cuerpo reside en el hecho de que ésta puede significar para el sentido creador algo así como un acumulador. Las emociones interiores de la vivencia se asemejan a la electricidad; si se las arroja al espacio, se dispersan y desaparecen, pero si saturamos la vida física con sentimientos, del mismo modo que al acumulador con energía eléctrica, entonces las emociones se van fijando en la acción física, que es bien percibida. Esta —la acción física— absorbe y acumula en sí el sentimiento, y de este modo va cristalizando las vivencias inestables y emociones creadoras del artista, que se esfuman fácilmente. Gracias a tal enfoque, las otras formas establecidas de la vida física se llenan de un contenido interior, y ambas naturalezas, la física y la espiritual, se fusionan. La acción exterior y la vida física adquieren entonces, gracias a la vivencia interior, un sentido espiritual, que encuentra en lo objetivo su expresión y encarnación exterior.

"He aquí otro motivo menos importante en la práctica, por el cual inicié el trabajo sobre el personaje creando su vida física. Consiste en que una de las irresistibles atracciones de nuestra sensibilidad reside en la verdad y en la fe en ella. Apenas el artista percibe en la escena una mínima parte de verdad física en la acción en el estado general, instantáneamente su sensibilidad revive, y esto ocurre debido a la fe en la autenticidad de su acción física. Es suficiente que el artista tenga fe en sí mismo para que su alma se abra súbitamente a fin de recibir los objetivos interiores y sensitivos del personaje.

"Que el artista haga, pues, todo lo posible para creer y entonces vendrá también el sentimiento mismo. Pero si se procede en sentido inverso, esforzándose en sentir [como hasta entonces propugnaba el sistema o Método de Stanislavski] nunca tendrá fe, y sin fe no puede haber emoción. Es menester tener en cuenta esa circunstancia, utilizándola para imbuir las acciones exteriores —las físicas— con la esencia interior de la vida del cuerpo, es decir con la vida del espíritu del personaje.

Reconocimiento de la obra y del papel.

"La vida del cuerpo humano es un terreno fértil para cualquier germen de nuestra interioridad".

El esquema de la vida del cuerpo humano (física) es tan sólo el comienzo del trabajo en el papel. Luego, hay que ahondar hasta llegar donde comienza la actividad del espíritu, cuya creación constituye uno de los principales objetivos de nuestro arte. Por el momento, ese objetivo está preparado en gran parte, y su realización será muy aliviada. Cuando se tiende hacia el aspecto sensitivo directamente, sin contar con apoyo y una preparación, entonces resulta difícil, no sólo captar, sino hasta fijar aquella línea tan frágil. Pero en las circunstancias presentes con el apoyo de la línea física y material tendremos un camino bien afirmado.

"El conocimiento del cuerpo físico es un terreno muy fecundo. Todo lo que cae en él encuentra una fundamentación concreta en el mundo de la materia. Ella y, sobre todo, la acción justificada fijan el personaje de la mejor manera, puesto que en esta esfera es más fácil que en ninguna otra, encontrar una pequeña o gran verdad que provoque la fe en lo que se está realizando en escena. No es necesario volver a señalar la importancia que tiene la sensación de verdad y fe en el proceso de la creación. Ya sabéis que es la más fuerte atracción para el sentimiento.

"Mejor sería recordar que la vida física del personaje es también muy importante por razón de relacionarse (por analogía o por algún reflejo), con la línea sensitiva. Si estáis viviendo la vida física correctamente, los sentimientos se reflejarán por fuerza en una u otra medida. Así como el agua tiende a colmar todas las cosas, por ejemplo, las barrancas, así el sentimiento va colmando las acciones físicas, apenas percibe en ellas una viva y orgánica verdad. ¿Acaso pueden vuestros sentimientos permanecer inertes en los momentos en que comenzáis a vivir sinceramente una vida humana o una vida de acciones físicas?

"Si os observáis interiormente, veréis que habiendo convicción en la vida física de la escena, se experimenta sensaciones semejantes a las que se viven exteriormente, pues tienen con éstas una relación lógica.

"Y si es así, claro está que la vida física extraída del personaje evoca una vida análoga a la del espíritu humano de éste.

"En conclusión: la vida del cuerpo humano, contribuye a la creación de la vida de su espíritu humano. La vida espiritual se refleja en la vida del cuerpo.

"Del mismo modo, la vida del cuerpo puede reflejarse en la vida del espíritu. Tened muy en cuenta esta condición, que es de importancia excepcional para nuestro trabajo, en que la influencia directa sobre el caprichoso aparato interior del artista es infinitamente más difícil y menos perceptible que la acción directa sobre el aparato físico, materialmente más palpable y sometido más dócilmente a la voluntad.

"Es mucho más sencillo disponer del cuerpo que del sentimiento, por que éste no se somete a presiones ni órdenes. Por ello, en los casos en que la vida del espíritu humano no nazca por sí sola – (lo que es excepcional) –, deberéis empezar por crear la vida exterior.

Apreciación y justificación de los hechos. (55)

La nota (55) de los recopiladores editores dice: Stanislavski propone aquí dos modos de abordar el relato del contenido de la obra. El relato se conduce desde fuera, o sea desde la posición del lector de la pieza o del observador objetivo de los acontecimientos que se desarrollan en ella, o en primera persona, para lo cual el actor se coloca en el lugar de uno de los personajes, se rodea de la circunstancias del papel y valora los acontecimientos que ocurren en la pieza desde el punto de vista de los intereses de su personaje.

Dijo Tórtsov: "La nueva forma del análisis o reconocimiento de la obra consiste en el proceso de apreciación de los hechos.

"La capa más externa está constituida por la fábula, los hechos y acontecimientos de la obra. "Estudiar" en nuestro lenguaje, significa no sólo comprobar lo presente, indagar y comprender sino también juzgar todo acontecimiento de acuerdo con su importancia y trascendencia.

"Hay obras (comedias, melodramas, revistas, farsas) en las que la ficción exterior constituye todo el activo del espectáculo. Los hechos de esa ficción (asesinato, muerte, una boda, verter agua sobre la cabeza del protagonista, etc.), constituyen los momentos básicos de la acción. No es necesario analizar hechos semejantes, que son fácilmente comprendidos por todos. Pero en otras obras, la fábula y la acción son a menudo intrascendentes. No pueden crear la línea conductora del espectáculo. Ahí no son los hechos mismos, sino la relación lo que se convierte en el núcleo, en la esencia, a la que el espectador sigue con emoción. En tales obras los hechos son necesarios en la medida en que sirven de pretexto para organizar el contenido interior. Así son, por ejemplo, las obras de Chejov.

"Mucho mejor es cuando la forma y el contenido guardan una relación recíproca. El espíritu del personaje es inseparable del hecho y de la fábula. En la mayoría de las obras de Shakespeare, inclusive en Otelo, existe una completa relación y acción recíproca entre las líneas exterior e interior del conflicto.

"En este tipo de obras, el proceso de apreciación de los hechos adquiere gran importancia. En la medida que se aprecia los acontecimientos exteriores, se tropieza con las circunstancias dadas de la obra, que son las que sostienen, entonan y hasta originan los hechos mismos. Apreciándolos, se logra comprender los motivos interiores vinculados a ellos. Así vamos adentrándonos en lo más hondo de la vida de los personajes.

"La técnica del proceso de la apreciación de los hechos es en un principio bastante simple. Para eso se debe suspender mentalmente el hecho que se aprecia, y luego procurar comprender qué efectos tendrá sobre la vida del espíritu humano.

"El proceso de apreciación de los hechos en el curso de su ulterior desarrollo se hace inseparable de otro aspecto importante: la justificación de los hechos. Es imprescindible, pues un hecho no justificado (fundamentado) queda como suspendido en el aire.

"Un hecho no justificado es una brecha en la línea del personaje, es una malformación en un organismo vivo, es un pozo en medio de un camino, un episodio que impide la libre circulación del sentir interior. Es menester llenar el pozo, o tender un puente sobre él. Para ello se necesita el proceso de justificación de los hechos.

"Los hechos justificados hacen que la vivencia siga una línea lógica y consecuente, y ya se sabe lo que significan en nuestro arte estos factores....

"El análisis de la obra, la apreciación de los hechos y su justificación, son imprescindibles para crear la fe y el entusiasmo artístico.

"Supongamos que por vigésima vez repetís la bien verificada vida del cuerpo humano y del personaje que representáis en la primera escena de Otelo, "La alarma y la persecución". Si al mismo tiempo vivís correctamente los objetivos físicos y los completáis con la acción, no sólo sentís exteriormente la vida del cuerpo del personaje, sino que al mismo tiempo, por reflejo o analogía, experimentáis también los sentimientos interiores del papel, que corresponden a las acciones físicas. Esto ocurre porque las líneas del cuerpo y el espíritu dependen y se corresponden entre sí, siguen cursos paralelos.

"Lo más sencillo pues es comenzar el trabajo partiendo de los hechos exteriores, de las circunstancias, de las que no nos separaremos.

"Los actores sin experiencia, se dirigirían directamente al mismo sentimiento y comenzarían a forzarlo. Pero ya sabéis a dónde conduce la violencia. Los artistas experimentados procedemos de otra manera. Dejamos tranquilo el sentimiento, dirigimos la acción hacia "la vida del cuerpo humano"y tratamos de entender, no el mismo sentimiento, sobre el casual no tenemos poder, sino el objetivo físico cual que inesperadamente se introdujo en la línea del papel.

"Por consiguiente, el camino del análisis del papel se dirige desde la forma exterior de la producción, encarnada en el texto del poeta, hasta su esencia espiritual interior, vivida de manera creadora por él, o sea, desde la periferia hacia el centro de la pieza, y el personaje.

"Que el actor recuerde siempre, especialmente en la escena dramática que debe vivir partiendo de su propio ser y no del papel. De éste tomará sólo las circunstancias que le ofrezca. De ese modo, el problema se reduce a lo siguiente: que el actor conteste a conciencia cómo hará, es decir, como va a obrar físicamente, cómo va a actuar (de ninguna manera en esta etapa se habla de la vivencia ni del sentimiento), en las circunstancias dadas por el autor, por el director, por el actor mismo en su imaginación, por el entorno técnico, etc.

"Cuando estas acciones físicas se determinan con claridad, sólo le resta al actor cumplir físicamente (observad que estoy diciendo "cumplir físicamente" y no "vivir", porque con la acción física correctamente ejecutada, la vivencia nace por sí misma). En cambio, siguiendo el camino inverso, pensando en el factor emocional, procurando evocarlo a la fuerza, se produce la dislocación; por el efecto de la presión, la vivencia se torna afectada y la acción se transforma en mal estereotipo".

Los extractos siguientes son tomados de partes de la conversación final de Tórtsov con los alumnos:

"Hemos tomado la tragedia "Otelo", para estudiar los métodos y la técnica del trabajo en el personaje. Ahora, al terminar con los experimentos sobre el primer cuadro, procuraremos definir el método y los principios en que se basó la escena de la "alarma y la persecución".

"Recordad que en primer lugar os había retirado los ejemplares del texto, recomendando no consultar el libro hasta cierto momento.

"Ciertamente en nuestra memoria quedarán algunas manchas de recuerdos de distintos pasajes de Otelo: probablemente aquellos que se habían grabado en forma más notable. Procurad fijarlos más.

"Luego se os leyó toda la obra para refrescar aquella impresión, y esclarecer la línea general de la tragedia. Recordásteis los hechos y también las acciones en su orden lógico y consecuente. Los anotásteis y luego en forma correcta narrásteis su contenido. Más adelante se interpretó el primer cuadro de la obra, de acuerdo con los hechos y las acciones físicas. Especial trabajo y atención demandaron las acciones más sencillas, las que mejor se conocen en la vida real, como ser caminar, mirar, escuchar, etc. Hubo que aprender nuevamente a hacer aquello que se conoce tan bien en lo cotidiano.

"Cuando la gran verdad no se daba, surgían algunas verdades menores, y de éstas se formaban otras mayores. Junto con la verdad surgió su compañera inseparable: la fe en lo auténtico de las acciones físicas. Así se creó una de las dos partes que componen la naturaleza humana de los personajes. A fuerza de repetirla, "la vida del cuerpo humano (física)", se afirmó, "lo difícil se hizo habitual y lo habitual, fácil"

"Al fin terminásteis por dominar la faz exterior y física del papel e hicísteis propias las acciones físicas que os indicaron el autor y el director.

"No es de extrañar, pues, que muy pronto hayáis necesitado las palabras y el diálogo, recurriendo al lenguaje propio, a falta del texto del autor, Habéis sentido la necesidad del texto, no sólo como un auxiliar de las acciones físicas, y de las realizaciones de los objetivos exteriores, sino también, para expresar las ideas y transmitir las vivencias incipientes. Esa necesidad, nos obligó a recurrir nuevamente al texto de la obra.

"Las acciones ajenas, indicadas por el autor y por vuestra vida espiritual se han convertido en propias y en motivo de deleite.

"¿Acaso se podría haber obtenido tal resultado si a la par con "la vida del cuerpo del personaje" no se hubiera creado la línea correspondiente de la vida interior "del espíritu humano?". Ambas vidas tienen su origen en la misma fuente, o sea, en la obra "Otelo"; por su naturaleza misma no pueden ser extrañas entre sí. Por el contrario, sus afinidades y coincidencias son inevitables.

"Este es el principio que deseo destacar, pues sobre él descansa la base de la técnica de las acciones físicas que acabamos de conocer.

"Atraer por reflejo la vida espiritual a través de la vida física, que es la más accesible; este es un elemento muy valioso para nuestra técnica de creación.

"Recordarán que al comienzo del trabajo sobre el papel suprimí en primer lugar el texto y sugerí durante cierto tiempo emplear vuestras propias palabras, con el mismo orden lógico que existe en la obra. Ustedes captaron mis indicaciones gustosamente, pues se habituaron cada vez más, al orden lógico de las ideas ofrecidas por la obra. Al final, ese orden lógico se les hizo tan familiar que terminaron por adoptarlo conscientemente, sin necesidad de mis acotaciones, lo cual permitió suspender éstas.

"Sólo después de esa preparación les entregamos, no sin cierta solemnidad, el texto impreso. Apenas necesitaron estudiarlo de memoria. Desde mucho antes, me dediqué a indicar y sugerir las palabras de Shakespeare en los casos que fueron necesarias, es decir, cuando buscaban y elegían aquellas que les servían para realizar tal o cual objetivo. Las adoptaron con avidez, pues el texto del autor, mejor que ningún otro, expresaba la idea o la acción que se realizaba. Recordaban las palabras

de Shakespeare porque se habían encariñado con ellas, y les resultaban imprescindibles.

"Ha ocurrido que las palabras extrañas, se convirtieron en propias, pero fueron adoptadas siguiendo un camino normal, sin ninguna presión exterior. No perdieron su principal propiedad: la del diálogo dinámico. Ahora ustedes no parlotean el papel, sino que actúan con sus propias palabras para realizar los objetivos fundamentales de la obra, y precisamente para ello se nos ofrece el texto del autor.

"Si hubieran comenzado por aprender el texto de memoria, como generalmente se estila en la mayoría de los teatros del mundo, ¿habrían ustedes logrado los mismos resultados que hemos obtenido con la ayuda de nuestro método?

"Desde luego, digo que no. Habrían introducido forzosamente en la memoria mecánica de la lengua y en los músculos del aparato vocal, los sonidos de las palabras y de las frases del texto, con lo que se habrían diluido y hasta desaparecido las ideas del personaje, el que de esta forma se habría separado de los objetivos y las acciones".

"El Stanislavski difundido, y que aún se lo mantienen en medios teatrales, tal vez por esa poderosa fuerza conservadora que es la inercia, cerrada a los cambios, es el de la vía "académica", – dice la nota (3) de la pág. 277, del Tomo IV – que va del intelecto a la emoción y posteriormente a la acción, y es característica de un determinado anterior período del trabajo de Stanislavski, cuando dividía el trabajo sobre el papel en las etapas de análisis, vivencias y personificación o encarnación".

Con posterioridad revisó ese método, como lo muestran todas sus obras sobre este tema y su práctica de director, como lo estamos viendo en las transcripciones que hasta aquí hemos hecho y en las que a continuación haremos, dentro de la segunda etapa, (el trabajo de elaboración de Otelo, período 1930 - 1933), en el proceso seguido hasta llegar al Método de las Acciones Físicas.

Nuestra próxima CH. D. N° 31 - MAF II, proseguirá con el Tomo IV°.

Tema: *Aquí dice Stanislavski: "El actor no debe olvidar que en los ensayos es donde va formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel".*

Esta CH. D. de hoy N° 31 - MAF II, continúa con la reproducción de los fragmentos seleccionados y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Del plan de dirección de Otelo

La línea de acción. Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema está hecho. En los cinco actos se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.

"Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas próximas que cumplen un objetivo o todo un trozo. Lo demás vendrá por sí mismo, en forma lógica y consecuente.

"El actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí sólo, que pensando en las acciones físicas, él, al margen de su voluntad, recordará los mágicos "sí" y las circunstancias que se van creando en el largo proceso del trabajo.

"Aquí voy a revelar el secreto del truco que encierra esta actitud. Por supuesto que todo estriba en esas circunstancias: ellas son la principal celada. Las acciones físicas que se fijan tan bien y que por lo tanto son cómodas para el esquema, independientemente de la voluntad del actor, ya encierran en sí todas las circunstancias dadas y el mágico "si". Son precisamente las que constituyen el subtexto de las acciones físicas, por eso, siguiéndolas, el actor sigue sin quererlo la línea de las circunstancias dadas.

"El actor no ha de olvidar que en los ensayos rigen los mismos principios y condiciones; allí es donde va formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel.

"La línea de la acción física, de la verdad y de la fe es una de las más importantes, entre las que se entrelazan con la llamada "línea del día".

"La línea del día es la acción central, física y exterior. La línea de las acciones físicas es la de los objetivos físicos. Afirmando que la sensibilidad es, en la mayoría de los casos, atraída por la fe en las acciones exteriores e interiores. La fe aparece cuando existe la verdad, y ésta se va creando en la escena con la ayuda de las acciones exteriores e interiores, las cuales parten de los objetivos.

"El camino que el actor puede llegar a dominar con cierta facilidad, fijándolo, es el de la línea de las acciones físicas.

"Tomaremos como ejemplo la escena junto a la fuente. ¿Qué debe vivir el actor en esa escena? ¿Cuál es la línea de la que debe partir y en la que debe pensar constantemente? ¿Es la línea del amor, de la pasión, es decir, la del sentimiento? ¿La línea de la imagen, la literaria, la escénica, la de la fábula, etc.? No. Es la línea de la acción, la línea de la verdad de las acciones y de la fe en ellas.

"He aquí esa línea de las acciones puramente físicas: 1) Procurad ubicar y abrazar a Desdémona. 2) Ella juguetea y coquetea con Otelo; que el actor le siga el juego, improvisando travesuras graciosas. 3) En el camino tropieza con Yago; Otelo, en su alegría se pone a jugar también con él. 4) Desdémona ha vuelto, procura arrastrar a Otelo hacia el sofá y él sin dejar de jugar, la sigue. 5) Lo ha acostado; pues que se quede así, que se deje acariciar, y que responda de la misma manera.

"De ese modo, el actor vive sólo cinco simples acciones físicas, para cuya ejecución necesitará también de la palabra, sabiendo que en la escena importa la palabra dinámica. Si el actor realiza, con las acciones y la ayuda de la palabra, los más simples objetivos físicos, pero de modo que perciba la verdad de ellos, y tiene sincera fe en esa simple verdad física, puede estar tranquilo; ello creará una buena base para un sentimiento correcto y vivirá el objetivo, tanto cuanto le es dado vivirlo hoy.

"Pero comúnmente los actores proceden de un modo distinto; algunos (los que actúan mecánicamente) sólo se preocupa de la acción, pero no de la acción de la vida real, sino de la teatral, mejor dicho, de la acción afectada. Otros actores (los de la intuición y el sentimiento) no se preocupan de la acción ni del texto, sino del subtexto. Procuran exprimirlo sino acude solo, y debido a esa presión, caen inevitablemente en la rutina.

"Por consiguiente, el actor debe crear la acción más el texto dinámico, y que no se preocupe por el subtexto; éste llegará solo, si el actor cree en la verdad de su acción física. Que apoyen su interpretación en las acciones físicas, sin preocuparse por el subtexto.

La acción física.

Recordad el proceso de ascenso de un avión: se desliza una rato sobre la tierra para tomar velocidad, formándose así un movimiento del aire que atrae a sus alas, y envía a la máquina hacia arriba.

"El actor se desliza del mismo modo sobre las acciones físicas, para tomar impulso. Durante ese proceso, con ayuda de las "circunstancias dadas" y de los mágicos "sí", el actor tiende las alas invisibles de la fe, que lo elevan hacia la esfera de la imaginación.

"Por ello nuestra primera preocupación consiste en preparar y asentar bien la pista consolidándola con las acciones físicas, fuertes por su veracidad.

Esquema de las acciones físicas.

"Para abordar con renovado vigor la principal parte de la tragedia, es necesario, desde el comienzo mismo del espectáculo, disponer el papel de modo que sea fácil ejecutar en forma precisa y serena las acciones establecidas, según la línea física, en las circunstancias dadas. El actor debe salir a escena con objetivos definidos y realizados con veracidad y honestidad, y nada más. Realizó una acción, halló en ella la verdad, creyó en ella: pues, que cumpla entonces la siguiente, etc.

"Si por alguna razón hoy no está en condiciones de creer en la acción íntegramente que trate de creer en alguna parte de ella. Si en la escena de "La Fuente" el actor tiene fe en su estado alegre de recién casado —Oteló—, entonces en lugar de ponerse a hurgar en sus sentimientos, forzándolos, mucho mejor es atenerse a la línea física.

Pero si hoy no está en condiciones de creer en la acción física, paciencia: que procure creer en alguna parte de ella. ¿Podría besar con ardor a la intérprete de Desdémona, simplemente dar un ardiente beso físico? Eso es fácil al parecer. Recuerde y pregúntese a usted mismo: ¿cómo besaría si fuera un recién casado? Y nada más. ¡Por favor, nada más! Pase luego directamente al momento siguiente..." y así sucesivamente con las demás acciones con los demás personajes.

"Este esquema físico del papel – en la escena La Fuente – se puede interpretar en cinco minutos: entró, besó (creyó o lo hizo sólo en parte), bromeó con Yago (creyó un poco más), vió a Casio (creyó). Desdémona lo arrastra; usted juguetea con ella, etc.

"Temo que no me creerán, pero yo afirmo que este esquema es necesario ensayarlo para afirmar fuertemente su verdad y la fe en las acciones realizadas".

En las indicaciones que da para la puesta en escena de Otelo, Stanislavski al actor Leonidas, que interpreta Otelo, le dice: "Usted tiene el papel preparado. La partitura que usted debe seguir y que tengo preparada debe asombrarle por su sencillez. Tengo trazada una simplísima línea de objetivos y de acciones físicas y psicológicas elementales. Para no ahuyentar al sentimiento, vamos a llamarla esquema de las acciones y objetivos físicos. La seguiremos tratando como tal pero convengamos en que abarca también la sutilísima psicología, que en gran parte consiste en sensaciones subconscientes. No puede uno introducirse en el acervo de las vivencias subconscientes del hombre hurgando allí como si se tratara de un monedero. Al subconsciente se lo debe tratar con sumo cuidado, del mismo modo como el cazador cuida a su presa, a la que procura atraer. Usted no la hallará si va en su busca".

Para finalizar estos apuntes del texto de Stanislavski – relacionados con el proceso todavía no denominado así, Método de las Acciones Físicas, en la etapa de Otelo, reproducimos la nota (4), de la pág. 295.

"Stanislavski llama pausa escénica al procedimiento que utilizaron con frecuencia los mayores artistas dramáticos (Salvini, Rossi y otros). En los momentos culminantes del papel, el actor crea escenas de mímica muda que amplían y profundizan el contenido trágico. Esas pausas, ricas de una acción sin palabras, de acuerdo con la opinión de Stanislavski, "ayudan a transformar frases sueltas de un breve monólogo en periodos de vida humana".

EL INSPECTOR..

La percepción real de la vida de la obra y el personaje (1930 -1937). Entramos ahora a la tercera, última etapa del proceso de elaboración del nuevo método o técnica del trabajo del actor sobre el papel, que consiguió la acuciosidad investigadora y tenaz experiencia de Stanislavski, culminando en el llamado Método de las Acciones Físicas. De los escritos del maestro ruso que versa sobre esta etapa, y que fueron publicados por primera vez en español, en sus Obras Completas, editadas en Buenos Aires en 1987, luego que fueron editadas en Rusia, recién, no obstante que los últimos escritos de Stanislavski, datan de 1937, pocos meses antes de su muerte.

Transcribimos pues, fragmentos de otros trabajos suyos, producidos en torno a la puesta en escena de *El inspector*, comedia satírica de Nicolas Gogol.

"Los actores suelen pasarse horas enteras frente al libro abierto, esforzándose en penetrar en la obra no sólo espiritualmente, sino también físicamente. Tensos, demudados por el esfuerzo, procuran concentrarse repitiendo las palabras todavía extrañas del texto. Sus gestos y expresiones no controlados desde adentro, en lugar de una mímica natural resultan muecas desagradables. Cuando nada ayuda, los actores se atavían y maquillan para poder abordar el papel desde la imagen exterior. Como resultado sobrevienen, las nefastas contradicciones.

"Para salir del apuro, el director reúne a los participantes y pasa meses con ellos para realizar juntos, un detenido estudio de la obra. Nuevamente hay debates y cambios de opiniones. A veces se invita a especialistas que pronuncian conferencias. También se exhiben bocetos de los futuros decorados, croquis de los trajes y de la futura puesta en escena. Luego se detalla lo que cada intérprete tendrá que leer cuando suba al escenario. Por fin la mente de los artistas se impregna de todo tipo de detalles referentes al personaje.

"Y entonces se les dice: "Subid al escenario, interpretad los personajes y tratad de aplicar todo aquello que acabáis de aprender en el curso de los últimos meses de estudio en grupo". Con la mente colmada y el corazón vacío, suben al escenario, pero nada pueden interpretar.

"Uno se pregunta entonces: ¿es correcto ejercer tal presión desde el primer contacto, cuya frescura se debe proteger con tanto esmero? ¿Sirve acaso el método de imponer ideas, los criterios y las percepciones que no se hayan amigado en el alma del actor?

Hubo una pausa, y Tórtsov continuó:

"Mi modo de enfocar un nuevo papel es distinto y consiste en lo siguiente: sin realizar la lectura previa de la nueva obra, sin llevar a cabo charla alguna sobre ella, se invita directamente a los artistas al primer ensayo". (2)

En la nota (2), los recopiladores dicen: "Acerca de la evolución de las ideas de Stanislavski, sobre el período de trabajo "de escritorio" o "de mesa", cabe recordar que ya a comienzos de la década de 1920, en su Historia de una puesta en escena (novela pedagógica), el maestro dejó constancia de su actitud crítica para con el mencionado período como el momento inicial sobre la obra.

"Stanislavski realizó ejercicios de esta índole en el plano pedagógico -experimental en el estudio de Opera y Arte Dramático, que hoy lleva su nombre, con el material de "La desgracia de tener ingenio" y los ensayos elaborados por los propios alumnos; proponía a sus oyentes que intentaran el siguiente método para abordar el trabajo sobre una nueva pieza: relatar sin demasiados detalles el conflicto de la pieza, empezando por el contenido de su primer episodio, para luego sugerir a los actores-alumnos la interpretación de la ficción exterior de acuerdo con sus acciones físicas. Después, a medida que iban dominando las acciones del personajes, debían profundizar gradualmente las circunstancias dadas, ampliando así el conocimiento de la obra.

"— Bien, vamos a hacer una prueba: representaremos una obra. Os relataré la fábula por episodios e iréis interpretándola. Voy a seguiros para ver como improvisáis. Anotaré lo más acertado. De ese modo, en un esfuerzo común, anotaremos y representaremos al mismo tiempo lo que todavía no se ha escrito".(3)

La nota (3): Esta vía de crear la pieza por el método de la improvisación con participación de los actores mismos siempre interesó a Stanislavski como medio de despertar en ellos una mayor iniciativa en la encarnación de la imagen escénica. Procuraba atraer a esta labor a un experimentado dramaturgo.

"A. A. BLOK anotó en su diario lo siguiente, en octubre de 1912: "Se da a los actores (en su mayoría jóvenes) el cañamazo, el esquema, el tema. El dador del esquema (el dramaturgo por ejemplo) conoce detalladamente su desarrollo, pero las palabras las dan los actores".

"Conocéis bien, por experiencia propia, aquel estado del artista en el escenario que llamamos "estado de ánimo en la escena". Este unifica todos los elementos dirigiéndolos hacia el trabajo creador. Para conocer la esencia de la obra, para formarse un juicio sobre ella, es indispensable el elemento que impulsa sus fuerzas interiores.

"Nuestra razón es muy dócil. En todo momento está dispuesta a participar en el trabajo. Pero la razón no basta. Es indispensable la directa y cálida participación de la emoción, del deseo y de todos los demás elementos del estado de ánimo en la escena. Con la ayuda de ellos se debe crear dentro de uno mismo la sensación real del personaje.

"Es menester volcar dentro del estado de ánimo en la escena, la sensación real de la vida del personaje, previamente creado, y no sólo la espiritual, sino también la física.

"A la pregunta de los extrañados alumnos: ¿De dónde sacar entonces esa sensación de la vida del personaje percibida espiritual y físicamente?

"A este problema, precisamente, dedicaremos la clase de hoy -dijo Tórtsov.

"Usted, Nazvánov, que recuerda, según dice a grandes trazos "El inspector", de Gogol, suba al escenario e interprete a Jlestakov desde el momento de su aparición en el segundo acto.

"¿Cómo podré interpretarlo si no sé qué debo hacer? -expresó Nazdánov.

"Usted no conoce todo, pero sí algo. Interprete ese algo, o, mejor dicho, vaya realizando aquellas acciones físicas, así sean las más pequeñas, en forma veraz y sincera, partiendo de su propia persona. En la obra dice: Entra Jlestakov. "¿Acaso no sabe usted cómo se entra en un cuarto de hotel?... Pues entre. Luego reta a Osip el sirviente, porque éste estuvo nuevamente "tirado sobre la cama". ¿Ignora cómo se hace para reprender a un sirviente?... Luego Jlestakov quiere obligar a Osip a conseguir algo de comer. Usted sabe cómo hay que dirigirse a alguien para solicitar algo difícil. Entonces, interprete sólo aquello que usted percibe como verdad, en lo que usted va a creer sinceramente".(5)

Nota (5). En el borrador del manuscrito titulado por Stanislavski "El trabajo sobre el papel (acciones físicas) hay una serie de fragmentos del texto que son afines al

material que publicamos. Uno de ellos, concluye así: "No os pido que viváis en seguida el papel; hallad vuestro superobjetivo y la acción central, así como las circunstancias dadas. Sé que es difícil y hasta imposible en los primeros momentos. por eso les propongo lo más fácil, simple y accesible o sea, la acción física: entrar en la habitación, reñir a Osip, dirigirse a él con un pedido delicado.

"Ante la objeción de un alumno de que el pedido no es una acción física , responde Tórtsov: ¿Acaso la lengua y el aparato vocal no son parte de nuestro cuerpo?

Al exigir a los actores la capacidad para justificar y realizar en su propio nombre todas las acciones del papel, Stanislavski se basa en que no hay acción ni situación que no se puedan justificar con las emociones propias, como por ejemplo de los recuerdos emotivos. "Si bajo cada hecho ubica su emoción propia, el artista estará en terreno firme", dice el maestro.

Nuestra próxima CH. D. N° 70 - T.I., continuará con el Tomo IV°.

Tema: *Stanislaovski formuló la condición fundamental del trabajo por el nuevo método: el actor debe actuar no como alguien, en algún momento, en alguna parte, sino como yo, hoy y aquí, con lo que empezaría a actuar en las circunstancias del papel.*

Nuestra CH. D. de hoy N° 32 - MAF II, prosigue con la transcripción de los párrafos escogidos del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Lo que está al alcance de vosotros es muy poco, la transmisión de la fábula exterior con sus episodios y con sus acciones físicas más simples.

"En un principio es posible realizarlo de un modo sincero y veraz, en nombre propio y por propio riesgo; pero si se intenta dar algo más, se tropieza con problemas que no se está en condiciones de resolver.

"Debéis procurar manteneros dentro de la limitada esfera de las acciones físicas. Buscar en éstas la lógica y la consecuencia, sin las cuales no es posible hallar la verdad ni la fe y, por lo tanto, tampoco aquel estado que llamamos "yo existo, yo soy".

"No es posible vivir sinceramente las acciones que no son dictadas por uno mismo; es preciso crear las acciones propias, análogas a las del personaje, indicadas por la propia conciencia, los deseos y sentimientos, la lógica, la consecuencia, la verdad y la fe.

"Un importante principio:

— "Cualquiera que sea el personaje que interprete el artista, éste debe actuar siempre en nombre de su propia persona, bajo su propia responsabilidad. "Si sucede que no se ubica a sí mismo en el papel, destruirá, por la misma razón, al personaje que interprete que estará privado de sentimiento vivo. Este sentimiento sólo puede serle conferido al personaje interpretado, por el artista, sólo por él y nadie más. Por ello, interpretad cualquier personaje en nombre propio en las circunstancias dadas por el

autor. De este modo usted se encontrará en primer lugar a sí mismo dentro del papel. Una vez hecho eso, ya no resultará difícil ir plasmando todo el papel. La emoción humana viva es un excelente terreno para ello".

"No intente nunca ubicarse a la fuerza en el papel. No intente estudiarlo por obligación. Por la misma razón no les entrego de entrada el texto, y les ruego no utilizarlo siquiera en vuestra casa, para no malograr mi plan. Usted mismo debe elegir e interpretar la vida que representa, aunque sea en la parte más pequeña, que le resulte accesible al comienzo. Hágalo así también hoy, cuando es uno mismo el que tiene que procurar salir de una situación difícil que plantea la situación dada. Como resultado se sentirá un poco dentro del papel. Siguiendo así esa línea podrá llegar a percibir, más adelante, el papel dentro de sí mismo.

"Pues bien, díganos qué haría usted en la vida real, aquí, hoy, ahora mismo. (10)

Nota 10. Esta condición fundamental del trabajo por el nuevo método quedó formulada por Stanislavski de la siguiente manera: el actor debe actuar no como alguien (Ilestakov), en algún momento (en la década del 20 del siglo pasado), en alguna parte (en la imaginaria casa de Famúsov), sino como yo (en este caso Nazdánov), hoy (verano de 1936), aquí (en la sala de Barvil) empezaría a actuar en las circunstancias del papel.

Algo más adelante –nota 11– al final de su conversación con los alumnos, Tórtsov - Stanislavski subordina directamente el éxito de su nuevo método al grado de adiestramiento de los actores en las acciones "sin objeto". De esto dependerá, según afirma, los plazos de trabajo sobre la pieza, la exactitud en el cumplimiento de las acciones en la escena, la frescura y sinceridad de la interpretación del actor, la capacidad para atraer el trabajo al subconsciente.

Stanislavski insiste en que los actores lleven la técnica de las acciones "sin objeto" hasta el virtuosismo, mediante ejercicios constantes y sistemáticos. "Este trabajo debe ser diario, constante, como las vocalizaciones del cantante o los ejercicios de la bailarina", escribe.

"Ahora que entendéis la lógica y la consecuencia, ahora que percibís la verdad de las acciones físicas, creyendo en lo que se hace en escena, no os será difícil repetir la misma línea de la acción en las distintas circunstancias que os ofrece la obra, juntamente con las que inventa y completa vuestra imaginación.

"Espero que hayan comprendido la diferencia entre abordar y jugar el papel desde el punto de vista personal, ver la obra con los propios ojos, o con los del autor, con los del director o con los del crítico.

"Desde el punto de vista personal se vive el papel, mientras que visto con los ojos de un extraño sólo se imita y no se adapta a él. Desde el punto de vista personal se comprende y percibe el papel con la razón, con el sentimiento, con el deseo y con todos los elementos del alma, mientras que, haciéndolo en nombre de otros, se lo percibe en la mayoría de los casos solamente con la razón. Pero los análisis exclusivamente racionales no son suficientes en la comprensión y creación del papel. Debemos abarcar el personaje interpretado con la plenitud de nuestro ser espiritual y físico. Solo reconozco ese tipo de enfoque.

En la clase siguiente: "¿Cómo hacer? –razonaba Tórtsov, como hablando consigo mismo, al entrar hoy en clase. –La transmisión oral es tediosa, árida y poco convincente para un trabajo práctico. Lo mejor sería procurar que vosotros mismos llegárais a percibir lo que quiero explicaros. Lamentablemente no domináis todavía la acción sin objeto, como para que ejecutéis lo que necesito. Tendré que subir yo mismo al escenario para demostrar cómo de simples objetivos y acciones se pasa a la creación de la vida física y de ésta a la creación de la vida del espíritu humano. Cómo a través de ella nace en el interior la sensación real de la vida de la obra y del personaje. Cómo esa sensación de un modo natural, se vuelca en el estado anímico y escénico.

"Tórtsov subió al escenario, se retiró detrás de los bastidores, meditó un momento y se volvió hacia nosotros.

"– ¿Qué estaba haciendo en ese momento? Estuve analizando mis acciones físicas dentro de las circunstancias dadas del personaje Ilestakov, y lo hacía ayudado no sólo por el intelecto; todos los demás elementos me ayudaban. Estuve analizando con el cuerpo y con el alma. Reconozco el análisis así y solamente así.

– "Voy a continuar mi trabajo desarrollando lo que me sugirieron ese análisis y los recuerdos".

"Tórtsov se volvió a retirar y, así que se hubo preparado, realizó brillantemente lo que había imaginado. ¿Cómo hace para lograrlo?

Estuvo reflexionando un buen rato y luego nos dijo:

"-Lo que estuve realizando lo hice, no por la vía de un simple análisis intelectual: me estuve examinando dentro de las condiciones de la vida del personaje, con la participación directa de todos los elementos humanos o interiores. Y a través de sus impulsos naturales realizaba la acción física. Lo importante no es la acción en sí, sino el impulso espontáneo para realizarla. Guiado por la experiencia de la vida, busco siempre las acciones físicas veraces; para creer en ellas es necesario fundamentarlas y justificarlas interiormente, en las circunstancias dadas del papel. Cuando encuentro y percibo esas justificaciones interiores, entonces mi alma, en cierta medida, se identifica con el alma del personaje.

"Después Tórtsov ejecutó repetidas veces las acciones físicas, evocando repetidas veces en su interior los impulsos indispensables para la acción.

"Siento –decía él, sin apartarse de su trabajo– como de algunas acciones aisladas se están formando grandes períodos, y de estos últimos se van gestando a su vez líneas ininterrumpidas de acciones lógicas y consecuentes. Estas tienden hacia adelante. Esa tendencia engendra el movimiento y éste crea la auténtica vida interior.

"Dentro de esa sensación reconozco la verdad y esta última engendra la fe. Cuanto más repito la escena, más se afirma esa línea, y tanto más fuerte son la vida y su verdad. Recordemos que a esa línea ininterrumpida de acciones físicas la llamamos en nuestro lenguaje línea de la vida física del cuerpo humano.

"¡Se trata de la vida física del cuerpo humano del personaje!; esto es de enorme importancia".

"Tórtsov continuó: "Creada la vida física del personaje ya está viviendo dentro de mí, por sí sola, al margen de mi voluntad y mi conciencia, su vida interior. Para confirmación de ello servirá el hecho de que mis acciones físicas, como vosotros mismos lo habéis afirmado, no se ejecutaron de manera ávida, formal, sin vida, sino que fueron animadas y justificadas desde el interior.

"¿Cómo ocurrió ello? Muy naturalmente; la relación entre el cuerpo humano y su alma es insospechable: se relacionan mutuamente. Cada acción física, sino es una simple acción mecánica, está animada desde el interior; oculta una vivencia.

"De este modo se van creando los dos planos del personaje: el interior y el exterior interrelacionados. El objetivo final los aproxima y crea el vínculo indisoluble, en que la línea de la vida espiritual se origina en la línea física y coincide con ella.

"Concluyó Tórtsov: "Cuanto más frecuentemente perciba yo la vida del cuerpo humano, interpretando a Ilestakov, con tanta mayor claridad se va a ir perfilando y afirmando dentro de mí la vida del espíritu humano del personaje. Mientras más a menudo perciba la conjunción de esas dos vidas, la física y la espiritual, tanto más voy a creer en la verdad psicológica de ese estado, y en la misma medida captaré los dos planos del papel. La vida física es un terreno muy fértil para la simiente del espíritu humano. Sembrad ésta en la mayor medida posible.

"Para ello, vayan creando los mágicos "sí", las circunstancias dadas y las fábulas imaginadas. Todo ello se anima súbitamente, confundiéndose con la vida física, justificando y provocando sus reacciones. La lógica y la consecuencia de las acciones vivas ayudan a afirmar la verdad de aquello que estáis realizando en la escena, y también a crear la fe en todo lo que ocurrirá sobre las tablas.

"Cuando más repetía la línea de las acciones físicas, los impulsos interiores hacia la acción, con más frecuencia surgían los movimientos espontáneos.

"Considerad, pues, la capacidad que contiene nuestro método para abordar el personaje desde las simples acciones físicas. Por algo insisto tanto en el hecho de que debéis elaborar en vosotros mismos la técnica de la acción sin objeto. Llevándola hasta el virtuosismo.

"Si todo el elenco se prepara de este modo, a partir del segundo o tercer ensayo se podría comenzar el auténtico análisis y estudios del personaje. No aquel análisis intelectual que va desmenuzando palabra por palabra y cada movimiento que desgasta y quita vida al personaje, sino al que le confiere cada vez mayor sensación de vida real, la vida que se llega a percibir con el alma y también con el cuerpo.

"Para lograrlo, los ejercicios constantes, sistemáticos y correctos de las acciones sin objeto. Si el actor se ejercita constantemente en este trabajo, termina por conocer casi todas las actitudes humanas bajo el aspecto de sus elementos integrantes. de su lógica y su consecuencia. Esta labor debe ser diaria y constante.

"En cuanto consigáis elaborar una técnica similar, con una firme atención en todos los aspectos citados y el sentido de la verdad y la fe, surgirá en vuestro interior y por sí misma, al margen de la conciencia, una fuerza interior creadora. En vuestras almas y vuestros cuerpos comenzarán a trabajar el subconsciente, la intuición, la experiencia de la vida, el hábito de revelar sobre las tablas las cualidades humanas, las que en su conjunto, forman la creación.

"Mi propósito, y el vuestro como actores es crear nuevamente un ser vivo. El material no debe ser extraído de parte alguna, sino del interior de uno mismo, de las experiencias y recuerdos vividos por vosotros en la realidad, de los deseos y elementos análogos a las emociones, a los deseos y a los "elementos" del personaje por interpretar.

"Nuevamente recurrimos a la ayuda de la naturaleza, con su subconsciente, su intuición, su hábito, su experiencia, su inercia; en una palabra con todo aquello que, al margen de nuestra conciencia provoca la acción física. ¿Cómo hacer para evocar desde nuestro interior las acciones físicas o instintivas o de cualquier otra índole? Hay que preguntarse: ¿Qué haría yo en la vida real en circunstancias análogas a las de la obra?.

"En forma instintiva y natural creáis la línea de las acciones físicas, lógica y consecuentemente. Es indispensable definir y sobretodo sentir, qué haríais como hombre si en la vida real os encontraréis de pronto en la situación y en las condiciones del personaje interpretado. En este trabajo os guiará el sentimiento humano, la experiencia personal, —y por supuesto, la imaginación—. "En forma imperceptible, y de acuerdo con la sensibilidad humana, le sugeriréis las acciones físicas justas".

Para hacerse mejor comprender de sus alumnos Tórtsov, usa de la metáfora del tren y sus rieles.

"Siguiendo el camino de hierro, el viajero llega a nuevos lugares, va obteniendo nuevas impresiones; algunas lo deleitan, otras lo entristecen, pero todo lo mantiene en permanente estado de inquietud, lo hace cambiar de ánimo constantemente.

"Lo mismo ocurre con la escena. ¿Qué representa allí a los rieles? Es necesario contar con un material resistente. Lo más adecuado para ello son los objetivos físicos. Estos se realizan en el cuerpo, que es incomparablemente estable.

"La línea ininterrumpida de las acciones físicas, consolidadas con los fines y concretos objetivos a manera de clavijas y durmientes, es necesario para nosotros, del mismo modo que lo es para el viajero la vía férrea.

"En el período de la creación, para no extraviarse en los complejos vericuetos de la obra hay que aferrarse firmemente a la línea precisa de las acciones físicas.

"En los momentos de vivencias trágicas en la escena, lo que menos debe tenerse presente es lo trágico y lo sentimental. En lo que se debe concentrar es en las acciones físicas más simples, justificadas por las circunstancias dadas.

" – Los hombres que no comprenden el significado de la línea de la vida del cuerpo humano, se ríen cuando se les explica que una serie de las más simples y reales acciones físicas puede crear un impulso para la gestación de una vida elevada del espíritu humano del personaje. A esta gente le resulta chocante el modo naturalista del método. Pero si hemos de derivar este término de la palabra "natura", esto no implicará nada comprometido.

"Por otra parte, la cuestión no estriba en las pequeñas acciones realistas, sino en toda una serie de propiedades de nuestro organismo creador, que surgen gracias a los impulsos que determinan las acciones físicas.

"Hacemos de la acciones físicas el objeto y el material del que surgen las emociones, los deseos, la lógica, la consecuencia, el sentido de la verdad, la fe y otros "elementos anímicos" del "yo existo". Todas ellas se desarrollan sobre las acciones físicas de las que se va creando la línea de la vida física del cuerpo humano.

"Es necesaria una lógica y consecuencia de las acciones y del sentimiento. Buscar en ellas la verdad para crear la fe, el "yo existo", etc. Para lograr aquello no hay que permanecer sentados frente al escritorio, enfrascados en los libros; no desmenuzar el texto de la obra en trozos, lápiz en ristre hay que permanecer en el escenario, actuando, buscando en la acción, dentro de la vida misma de nuestra naturaleza, aquello que había ayudado a nuestras acciones.

"En otras palabras, hay que examinar nuestras actitudes no sólo con la razón, es decir, teóricamente, sino que hay que abordarlas compartiendo de la práctica de la vida, de la experiencia humana, desde la sensibilidad artística, desde la intuición, desde el subconsciente. Si buscamos lo que resulta imprescindible para la realización

de las acciones físicas y de otro tipo, nuestra propia naturaleza acude en nuestra ayuda. Tratad de penetrar en este proceso y comprenderéis que en las condiciones de la vida del papel, este proceso en nada se asemeja al frío e intelectual estudio del papel que comúnmente realizan los actores en la etapa inicial de la creación.

"Estas búsquedas no son teóricas, sino prácticas, y están destinadas a la realización del objetivo real que se logra en la escena mediante la acción física. Absorbidos por ésta, no pensamos y ni aún advertimos el complejísimo proceso interior del análisis, que en forma natural e imperceptible se realiza dentro de nosotros.

"De este modo, el nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método reside en que la más simple acción física, durante su real encarnación en la escena, obliga al actor a crear, siguiendo a sus propios impulsos, las más diversas situaciones imaginadas, circunstancias dadas y los "sí".

"Señalamos especialmente esta nueva y feliz propiedad de un natural y espontáneo autoanálisis".

Nuestra próxima CH. D. N° 33 - MAF II, continuará con el Tomo IV°.

Tema: Abundando en las excelencias de su Método, Stanislavski dice: "Entusiasmado con las acciones físicas, uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente".

Esta CH. D. N° 33 - MAF II, continúa la reproducción de los párrafos seleccionados del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Al comenzar la clase siguiente Tórtsov anunció:

"Proseguiré el estudio de mi método sobre la creación de la vida del cuerpo humano del personaje.

"¿Cuáles son los caminos para estimular nuestra naturaleza creadora? Sabéis que hay que dejar en libertad al subconsciente. En este caso mi método también puede prestar ayuda.

"Entusiasmado con las acciones físicas, uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente. Con ello se le ofrece libertad de acción y se atrae aquéllas hacia el trabajo creador. En otras palabras, hay que dirigir la atención a la creación de "la vida del cuerpo humano". Con ello brindaréis plena libertad a vuestra naturaleza, la que, al margen de la conciencia, os ayudará, evocando, animando y justificando las acciones físicas

"Las acciones de la naturaleza y del subconsciente son tan profundas y sutiles, que el creador mismo no las advierte.

"No está dentro de las posibilidades humanas realizar conscientemente ese trabajo oculto, pero lo que no está a nuestro alcance lo realiza la misma naturaleza. ¿Qué es, pues, lo que ayuda a atraerla para realizar esa labor? Mí método de la creación de "la vida del cuerpo humano". Es él que atrae el trabajo por las vías normales y naturales, las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se puede someter a ningún control. Quiero destacar precisamente esa nueva propiedad de mi método.

"Para ello "mientras estáis en el escenario en el momento de cumplir los objetivos físicos, mientras os adaptáis al objeto de la obra, pensad solamente en el modo de expresar, en la forma más veraz, brillante y gráfica aquello que debéis transmitir. Claro está que no se puede prever hasta qué punto podéis lograr este objetivo. Lo importante es que vosotros mismos lo deseéis sinceramente, que tendáis hacia ello y tengáis fe en la posibilidad de lograrlo. Toda nuestra atención tendrá que ser absorbida por la acción física que os hayáis propuesto. Mientras tanto, la naturaleza, al ser liberada de vuestra tutela, realizará aquello que no le es dable realizar a la psicotécnica consciente del actor. Aferráos a las acciones físicas. Ellas conceden libertad a la naturaleza creadora y preservan al sentimiento de toda coerción.

"La nueva peculiaridad de este método reside en que ayuda a extraer del alma del actor su propio material interior y vivo, análogo al del personaje.

"Ese proceso lo realiza nuestra naturaleza de manera completamente normal, natural y en su mayor parte subconscientemente. La nueva y feliz característica de este método consiste también en que evoca, a través de la "vida del cuerpo humano", "la vida del espíritu humano" del papel. Lleva al artista a sentir vivencias análogas a las del personaje interpretado.

"Gracias a ello, el creador, a través de las propias sensaciones, va conociendo la psicología del personaje. Por algo en nuestro idioma "conocer" significa "sentir". El resultado señalado no se logra con la ayuda de la razón, sino valiéndose de todas las fuerzas interiores y creadoras de la naturaleza.

"La siguiente condición constituye la base de nuestro método; reside en lo accesible de los objetivos físicos, cuando apenas se aborda el estudio del personaje.

"Estos objetivos no deben violar ni superar las posibilidades creadoras del artista; por el contrario, deben ejecutarse fácilmente, con naturalidad, siguiendo las leyes de la naturaleza humana.

"El camino de abordar el papel desde el exterior es más accesible, pues en él tratamos con el cuerpo humano que es palpable y visible, y no con el sentimiento y sensaciones que son imponderables, inestables y caprichosos. Sobre la base de la indisoluble relación que existe entre la vida física y espiritual y de su acción recíproca,

creamos la línea del "cuerpo humano", para que a través de ella, espontáneamente podamos evocar la línea del "espíritu humano" del personaje.

"Meditadlo bien: ¡Crear de un modo lógico y coherente la vida simple y fácilmente accesible del cuerpo humano del papel, y como resultado percibir de pronto dentro de uno mismo "la vida del espíritu humano", que el autor tomó de la auténtica vida real, de la naturaleza humana de otros seres! ¿no es esto un milagro?

"Por ello el actor necesita en primer lugar afirmarse en las acciones físicas más elementales, correctas y accesibles.

"En cuanto a los directores, se les puede aconsejar que no traten de imponer nada a los artistas y no tentarlos con lo que no esté dentro de sus posibilidades, sino tratar de atraerlos, llevándolos a que por si mismo requieran de la dirección lo que necesitan para la realización de las simples acciones físicas. Es necesario saber excitar en el actor el deseo de su papel.

"Para evitar los inconvenientes señalados, os aconsejo mantener firmemente la línea salvadora de la vida física del papel. Esta línea estable os preservará de desviaciones y os conducirá inevitablemente hacia la vida del espíritu humano del personaje. Así ha quedado explicado "lo que constituye la peculiaridad y el secreto de nuestro método, que vela por la libertad en la creación del artista".

"Haremos un resumen de nuestras investigaciones sobre nuestro método. Abordar y estudiar la obra y el papel con todo el ser y no sólo con la razón. Es menester volcar en el estado anímico creado una sensación real de la vida dentro de las circunstancias dadas de la obra. Esto produce en el artista creador una transformación mágica, una verdadera metamorfosis.

"Hay una enorme diferencia entre la existencia auténtica y la literaria, puramente descriptiva, entre la percepción emocional de la vida y la concepción intelectual, entre la visión imaginaria y la sensación física, entre un concepto frío y muerto y la concepción viva, animada.

"Si el actor, "además de imaginar, ejecuta físicamente las acciones análogas a las del personaje en análogas circunstancias, obtendrá la posibilidad de comprender y sentir la auténtica vida del personaje interpretado, no sólo con la razón, sino también con la sensación viva de todo el organismo humano.

"Hemos revelado una serie de características y posibilidades de nuestro método de crear la "vida del cuerpo humano"; de modo automático, analiza la obra atrayendo hacia la creación la naturaleza orgánica con sus valiosas fuerzas internas, que nos sugieren las acciones físicas; de modo automático también, evoca desde el interior el material humano vivo necesario para la creación, ayudando en los primeros pasos a presentir el clima general y la naturaleza de la obra. Todas estas nuevas y muy importantes propiedades de nuestro método lo hacen aun más valioso desde el punto de vista práctico".

"Ustedes –dijo Tórtsov dirigiéndose a los alumnos– admiten que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea por las acciones físicas, por toda la línea ininterrumpida, por la "vida del cuerpo humano?"

"Decís que el sentimiento sigue a la acción en un papel creado y bien concluído. Pero en un principio, cuando aún no está creado, aquél sigue también la línea de las acciones lógicas. Tratad, pues, de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando al personaje? ¿Para qué estar sentado, durante meses y meses, frente a la mesa tratando de expresar desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a comenzar a vivir al margen de la acción?"

"Más vale subir al escenario a comenzar y actuar, es decir, a ejecutar aquello que en el momento dado resulta más accesible. Detrás de la acción, por sí mismo y de un modo natural, en virtud del lazo o vínculo existente con el cuerpo, surgirá en lo interior aquello que en un momento dado es accesible al sentimiento".

Ahora extractamos los puntos más importantes del "Complemento para el trabajo del actor sobre el papel. El Inspector. (Plan de Trabajo sobre el papel)."

Hay una nota (1) de los compiladores que aclara lo del título de este trabajo de Stanislavski, que se refiere a "El Inspector", pero que como se verá, los compiladores insertan un "Plan de trabajo sobre el papel" correspondiente a la comedia "La desgracia de tener ingenio" del período 1916 - 1920, lo que es de tener en cuenta dado que El Inspector es del período 1936 - 1937, o sea el último tramo de la evolución en el proceso de elaborar el nuevo método de Stanislavski, "la vida del cuerpo humano" o Método de las Acciones Físicas.

"Nota 1. Para ilustrar la primera etapa del trabajo con el actor según el método que aquí se indica, presentamos un ejemplo de la experiencia pedagógica de Stanislavski con los asistentes del estudio sobre el primer acto de "La desgracia de tener ingenio". Según la opinión de Stanislavski no hay que relatar en seguida el contenido de toda la pieza; basta narrar su primer episodio, deteniendo la atención inicialmente sólo en las acciones físicas más imprescindibles para el intérprete (sin las cuales en el futuro no puede construirse el papel; por ejemplo, Lisa despierta en el sillón de la sala de los Famúsov y comprueba que ya es la mañana. El intento de la actriz de ejecutar esa acción del papel (el despertar) suscita inmediatamente una pregunta: ¿por qué se durmió en el sillón? Aclarar estas circunstancias determina que se precisen las acciones realizadas: la orientación en un ambiente no habitual, el recuerdo de que le impusieron pasar ahí la noche". Y así sucesivamente con las otras siguientes acciones.

"Stanislavski atribuía primordial importancia, a ese análisis práctico de la pieza según sus principales acciones y acontecimientos, precisando de manera gradual las circunstancias de la vida de los personajes; comparaba este proceso con el tendido de una línea férrea, por la cual posteriormente se mueve el personaje.

- 1) El relato (general, no muy detallado) de la fábula de la obra.
- 2) Representar la fábula exterior según las acciones físicas (por ejemplo entrar en la habitación). No es posible entrar si no se sabe de dónde se viene, hacia dónde se va, ni con qué fin. Por ello, el alumno reclama o inquiere circunstancias que justifiquen la acción. Los simples hechos exteriores de la fábula. La justificación de las simples acciones físicas en las circunstancias dadas (las más exteriores y rudimentarias). Las acciones se extraen de la obra; si faltan se inventan en el mismo orden que las de la obra: qué harían "si", ahora, hoy y aquí mismo... si se encontraran en circunstancias análogas a las del personaje.
- 3) Los esbozos sobre el pasado y el futuro (el presente vive en la escena misma): de dónde vino, hacia dónde va, qué sucedió durante los intervalos de las salidas.
- 4) El relato (más detallado) de las acciones físicas y de la fábula de la obra; como también más detallado respecto de las circunstancias dadas y del "si".

- 5) Momentáneamente, se determina aproximadamente y grosso modo el superobjetivo.
- 6) Sobre la base del material obtenido, la realización aproximada de una acción central se lleva a cabo grosso modo. Permanentemente se pregunta: ¿Qué haría "si"...?
- 7) Para ello, se practica la división en grandes trozos físicos (sin ello no hay obra, ni grandes sesiones físicas)
- 8) Cumplir (representar) esas simples acciones físicas sobre la base del interrogante: ¿qué haría si?
- 9) Si un trozo grande no puede ser abarcado momentáneamente, se fraccionará en trozos menores y, si fuera necesario, en pequeños y más pequeños aún.

El estudio de la naturaleza de las acciones físicas. Observar cuidadosamente la lógica y la consecuencia de los grandes trozos con sus elementos integrantes, reuniéndolos en grandes acciones sin objeto.

- 10) Crear la línea de las acciones físicas, orgánicas, lógicas y consecuentes. Fijar esa línea afirmándola en la práctica (repitiendo varias veces); representarla y grabarla profundamente librándola de todo lo superficial, conduciéndola de ese modo hacia la verdad y la fe.

La lógica y la consecuencia de las acciones físicas conducen hacia la verdad y la fe. Afirmarlas, pues, a través de la lógica y la consecuencia.

- 11) La lógica, la consecuencia, la verdad y la fe, limitadas por el estado de "aquí, hoy, ahora", se afirman y se fundamentan más aún.
- 12) Todo ello en conjunto crea el estado del "yo existo".
- 13) Donde se encuentre presente el "yo existo", allí se hallan la naturaleza orgánica y su subconsciente.
- 14) Hasta ahora, se representaba con las palabras propias del actor. La primera lectura del texto (5).

"La nota (5), de los compiladores dice: "Stanislavski sostenía que ese conocimiento del texto de la pieza, que se basa en una prolongada preparación de los actores, les permite a éstos evaluar más profundamente el proyecto del autor. Hay que dar a los actores el texto –decía– sólo cuando les resulta imprescindible para realizar las acciones".

"Los alumnos ya actores se aferran a algunas palabras y frases del autor que los han impresionado especialmente. Que las anoten y las incluyan en el texto del papel entre algunas otras palabras fortuítas o nacidas espontáneamente. Luego de la segunda o tercera lectura, se incluyen nuevas anotaciones, nuevas introducciones, realizadas en el texto espontáneo y fortuítico del papel. Así, gradualmente, en un principio en forma de oasis aislados y luego en forma de largos períodos, el papel se va completando con las palabras del autor.

- 15) El texto se aprende y se fija, pero no en voz alta, para evitar el parloteo mecánico y la creación de pequeños trucos verbales. Por las mismas razones, las puestas en escena –movimiento escénico– se aprenden y se fijan también cuando el texto ya se domina, evitando de ese modo las acciones realizadas de manera mecánica.

"Es menester representar y afirmar sólidamente durante largo tiempo la línea de las acciones lógicas y consecuentes, de la verdad y la fe, del "yo existo" y de la naturaleza orgánica y su subconsciente. Justificando esas acciones nacen por sí solas nuevas y más sutiles circunstancias dadas, una más profunda y objetiva acción central. Ir justificando imperceptiblemente la línea de las acciones físicas en las circunstancias dadas, psicológicamente cada vez más sutiles, como asimismo con la acción central y el superobjetivo.

- 16) Continuar la representación de la obra sobre las líneas establecidas, pensar en las palabras, pero procurar sustituírlas durante la representación por la vocalización.(6)

"La nota (6) dice: Stanislavski trata el tema del tarareo de un modo detallado; consideraba útil que en determinada etapa del trabajo sobre el papel se concentre toda la atención en el plan de la entonación del papel y proponía a los actores que se influyeran sólo con sus entonaciones.

- 17) Una correcta línea interior se ha insinuado ya durante el proceso de la justificación de las acciones físicas y de otras líneas. Debemos afirmarlas más aún, de modo que el texto verbal quede supeditado a ella, en lugar de volcarse mecánicamente. Seguir la representación de la línea interior del subtexto. Relatar con propias palabras: 1) La línea de la idea. 2) La línea de las imágenes escénicas. 3) Explicarlas para crear la comunicación y la línea de la acción interior. Estas son las líneas fundamentales del subtexto del papel. Debemos afirmarlas lo más sólidamente posible, apoyándolas en forma permanente".

Nuestra próxima CH. D. N° 34 - MAF II, proseguirá con el Tomo IV°

Tema: En la demostración de las excelencias de su Método, Stanislavski apunta: "No se puede interpretar solamente la psicología del personaje. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas".

Nuestra CH. D. N° 34 - MAF II, de hoy, continúa reproduciendo los fragmentos seleccionados del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

En los puntos restantes del Plan de Trabajo, Stanislavski, recomienda:

"En mesa redonda debemos leer la obra, siguiendo el texto del autor, con las manos sujetas al asiendo [proponía a los alumnos que se sentaran sobre sus manos para que renunciaran transitoriamente a la gesticulación y concentraran toda su atención en la expresividad teatral], tratando de transmitir a los actores con la máxima precisión todo lo elaborado, como también las acciones y detalle del texto.

"En mesa redonda también, pero con las manos y el cuerpo liberados, se procederá del mismo modo con algunos pasajes y puestas en escena (movimiento escénico) en escenas aisladas.

"Lo mismo en el escenario, pero con algunas puestas en escena aisladas.

"La elaboración y el establecimiento de la planificación de la escenografía". Que creemos habrá antecedido a las puestas en escena (trazados de movimiento escénico).

Y finalmente: "Lo característico. Todo cuanto se ha hecho ha creado una caracterización interior. La caracterización exterior debe surgir por sí sola. Si la caracterización exterior no surge por sí sola, se la deberá adquirir exteriormente. Esta deberá injertarse, como sucede, por ejemplo, con una rama de limón en un tronco de pomelo".

Sobre la importancia de las Acciones Físicas (1)

Dice la Nota (1) de los compiladores: "Se publica por primera vez según el manuscrito; es un esbozo en borrador, escrito al parecer para la última variante de El trabajo sobre el papel para El Inspector."

"Ya sabéis que el problema no estriba en la acción física solamente, sino también en las condiciones, en las circunstancias dadas y en las sensaciones que las determinan. Entre la acción escénica y la causa que la haya originado, existe una relación inseparable. En otras palabras, entre la "línea física del cuerpo humano" y "la vida del espíritu humano" existe una identificación completa.

"Contando con la ayuda de la naturaleza, del subconsciente, del instinto, de la intuición, de la costumbre, etc., provocamos una serie de acciones físicas que se entrelazan unas con otras. A través de esas acciones procuramos indagar las causas interiores que las han originado, algunos momentos de las vivencias, de la lógica y de la consecuencia del sentimiento y de las circunstancias dadas de la vida del personaje. Conociendo esta línea, llegamos a conocer también el sentido interior de las acciones físicas. Ese conocimiento no es de origen intelectual, sino emocional, lo que es muy importante, puesto que, sobre la base de nuestras propias percepciones, llegamos a conocer alguna parte de la psicología del personaje.

"Pero no se puede interpretar solamente la psicología del personaje. Por ello, pues, seguimos la línea más firme y accesible de las acciones físicas, observando en ellas la más cuidadosa lógica y coherencia. En vista de que esta línea está inseparablemente relacionada con la línea interior del sentimiento, logramos, a través de las acciones físicas, provocar la emoción.

La línea de la acción física se introduce lógica y consecuentemente en la partitura del personaje.

"A través de vuestras propias sensaciones, habéis conocido la relación existente entre las acciones físicas y la causa interior de los impulsos, las tendencias que los han determinado.

"Este es el camino que va de lo exterior hacia lo interior. Afirmad esta relación, repetid muchas veces la línea de la vida física del cuerpo humano. No sólo consolidaréis con ello las acciones físicas, sino también los impulsos interiores hacia aquéllas; algunos de ellos pueden, con el tiempo, hacerse conscientes. Entonces podréis utilizarlos a vuestro antojo, evocando libremente las acciones que se conectan

en forma natural con ellos, Pero de muchos de esos impulsos interiores y probablemente de los más importantes, no tendréis conciencia hasta el final.

"No lo lamentéis: muchas veces la conciencia destruye el impulso interior nacido del subconsciente. Seguid en el momento de la creación, no la línea interior de los impulsos sensitivos. que saben mejor que vosotros cómo deben actuar, seguid la línea de la vida física del cuerpo humano del papel. (2)

La nota 2, dice: "Aquí se interrumpe el manuscrito. En el reverso de la última página hay una breve anotación de Stanislavski que revela el curso posterior de su pensamientos: "Contradicción: antes dije que hay que ir por la línea interior; (su pasada psicotécnia, la difundida y aún extrañamente mantenida en algunos sectores teatrales) ahora por la exterior. En el primer momento seguid la línea exterior (más fácil). Después habituáos y seguid en ciertas partes (por) la línea interior y en otras (por) la exterior".

"Pero el pensamiento contenido en esta nota de Stanislavski no fue consignado en otra parte, sino en esa "breve anotación".

Una nueva forma de abordar el papel. (1)

La nota 1 dice: "Se publica por primera vez, de acuerdo con un manuscrito que constituye una variante del trabajo sobre el papel con el nuevo método (Nº 622). El manuscrito se publica en extractos, pues Stanislavski empleó una parte en la redacción del trabajo sobre el papel para El Inspector. Fue escrito, al parecer, en 1936.

A pesar de que en este manuscrito como en los anteriores se repiten ideas expuestas por Stanislavski anteriormente, hay en él interesantes versiones que ilustran el nuevo enfoque de Stanislavski del trabajo sobre el papel.

"Las acciones físicas son muy importantes, pues se relacionan con la vida que representáis en la escena. Los espectadores acuden para conocer esa vida.

"Las acciones de la obra pertenecen al autor y a los personajes que no están animados aún, pero nosotros necesitamos acciones vivas, del propio actor, acciones que sean análogas a las del personaje representado.

"Desde el momento que reciben su papel, no lo olviden, no existe para vosotros un protagonista extraño a la obra. Hay un solo personaje, que es usted mismo, en las circunstancias dadas a aquél que está usted llamado a crear.

"Las cuestiones que uno tiene consigo mismo son muy simples; sólo tiene que preguntarse esto: "¿Qué haría yo si me encontrara en las circunstancias dadas de la obra?". Y responder con sinceridad a esa pregunta.

"El personaje correspondiente sólo se animará luego que hayáis volcado en ello el propio sentir, o mejor dicho, después que os sintáis en el papel y sintáis el papel en vosotros mismos. Al relatar la nueva obra, episodio por episodio, os transmitiré gradualmente toda su fábula. Paralelamente a mi relato, buscaréis las acciones físicas de las que se componen esos episodios. Ahora que ya domináis la lógica y la consecuencia de las acciones físicas, con ejercicios y "sin objeto", no os resultará difícil comprender y realizar mis objetivos...

"Por lo común una vez que el artista recibe el texto, se sienta frente a él y comienza a leerlo sin pausa, hasta que sus palabras desgastadas, pierden su sentido.

"Lo hace así solamente porque ignora otro modo de abordar y entrar en el papel. Mientras ese mártir, con un esfuerzo extraordinario, intenta penetrar en el texto, pone en tensión todo su cuerpo, aprieta los puños y los dientes, se le transfigura el rostro, los ojos parecen salirse de sus órbitas, y hasta gruñe por el esfuerzo realizado.

"Desesperado por lo estéril del resultado, el actor busca el auxilio del "trabajo de mesa". Allí le llenan la cabeza, durante meses enteros, con toda clase de conocimientos e informes relativos a su papel, tal como se ceban las aves, introduciéndoles los alimentos a la fuerza.

"Ahora imaginad nuestro nuevo método de abordar el papel sin sentir presión alguna. En este método no os esforzáis por penetrar en ninguna parte, ni nadie intenta coaccionaros. sino que por vosotros mismos reproducís y encarnáis, en vuestro propio nombre, lo que concierne al personaje, de acuerdo con el texto, y sólo lo que en un principio está dentro de vuestras posibilidades.

"Comenzad por lo más fácil, desde las acciones físicas, Por ejemplo, en el texto se dice que el personaje que interpretáis se encuentra al levantarse el telón acomodando sus cosas dentro de una valija. Adónde se va, es cosa que se desprende de la obra.

Aprovechando las circunstancias de dominar ahora las acciones físicas sin objeto, no os será difícil ejecutar las indicaciones del autor, motivándolas con las correspondientes circunstancias dadas, extraídas de la obra o de la propia imaginación.

"Así repasaréis siguiendo las acciones y las ideas de toda la obra, extrayendo de ella o completando por iniciativa propia todo lo que por ahora os resulta accesible. ¿No sentís acaso que obtenéis dos líneas ininterrumpidas: la de las acciones físicas y la de las ideas (acciones psicológicas)? Repasad a menudo esas dos líneas para tenerlas bien asimiladas. Muy pronto advertiréis en la lógica y en la consecuencia de aquello que hacéis y decís en el escenario, la verdad conocida a través de la vida misma, tendréis fe en ella. Desde ese momento ya os sentiréis sobre terreno firme.

El esquema de las acciones físicas. (1).

La nota 1, dice: "Se publica por primera vez, según el manuscrito N° 603. Éste no tiene fecha. Por su contenido y una serie de datos se puede suponer que fue escrito antes de 1936 y destinado al parecer a "El trabajo del actor sobre el papel", y corresponde a los últimos años de la vida de su autor.

"Esta parte es como si en su diario, contara el alumno Nazdánov: "Hoy estudiamos más detalladamente las escenas en grupo en las que vamos a tener participación; determinamos las acciones físicas que tendríamos que realizar, teniendo en cuenta todas las circunstancias dadas por el autor, el director, los actores y nuestra propias impresiones, extraídas de nuestros recuerdos emotivos, como asimismo de algunos momentos de nuestras propias vidas análogos a los del papel.

- Estuvimos revisando nuevamente los objetivos físicos y esbozamos la línea de la vida física del cuerpo humano del personaje.
- Según esta línea hoy ejecutamos los objetivos físicos.
- No me equivoqué. Hoy es la décima vez que ensayamos la creación de la vida del cuerpo humano y todavía no hemos establecido el esquema físico de esa línea.
- Todos tienden a representar a alguien y no actuar simplemente por propia iniciativa. Lo último es lo más difícil y demanda una gran atención en la labor.

- Hoy hemos repasado por primera vez el esquema de las acciones físicas del cuerpo humano. Se requiere una gran atención para provocar una penetración natural, lógica y consecuente en cada nuevo objetivo. Pero una vez que uno ya ha penetrado, es difícil detenerse y no realizarse hasta el fin.
- Hoy, de acuerdo con la expresión de Tórtsov, no encontramos afirmando el esquema de nuestros papeles según la línea de la vida del cuerpo humano.
- Es difícil en este proceso actuar todo el tiempo teniendo presente el elemento esencial. Uno se desvía con mucha facilidad hacia la línea de la simple acción mecánica y formal, que no está justificada interiormente.
- ¿Se habrá insinuado la línea de la vida espiritual? A mi me pareció que sí, y comencé a observar con atención para cerciorarme de ello, pero en cuanto Tórtsov se percató, me explicó lo siguiente:

"La línea física de la vida del cuerpo humano, con sus acciones, se apoya en el aparato físico, relativamente tosco, de la encarnación de un personaje. En lo que concierne a la vida del espíritu humano, ésta es la creación del sentimiento que es imperceptible e inestable y que apenas se insinúa en el momento de su gestación. En relación con los toscos músculos del cuerpo que ejecutan los movimientos y las acciones, el sentimiento puede ser comparado con unos hilos de telaraña.

"Por esa razón tratar de olvidar por ahora la línea del espíritu. Ella se crea y fortalece sola, de modo imperceptible, por sí misma y al margen del propio deseo. Llegará el momento en que os arrastrará con tal vigor, que ninguna fuerza muscular podrá resistirla. Así, para no molestar a la naturaleza en su labor interior, invisible, continuad tal como hasta ahora, y también en el espectáculo, consolidando el esquema de la línea de la vida del cuerpo humano. Todo cuando podéis hacer ahora para ahondarla es aguzar, condensar las circunstancias dadas que rodean la vida del cuerpo o pensar en el objetivo fundamental de la creación, el superobjetivo, buscando la mejor manera de lograrlo mediante la acción central del papel.

"Condensando y aguzando la atmósfera en la cual se realiza la acción física se hace más completo el objetivo, lo cual ayuda a profundizar con la línea de la vida del cuerpo humano, acercándola cada vez más, hasta confundirla con la línea interior del espíritu del papel, que sigue desarrollándose y creciendo de modo natural".

"Hoy –dice Nazdánov–, intentamos trasladar a las tablas el esquema de las acciones físicas y la línea del cuerpo humano, que habíamos creado y consolidado en clase. Para ello nos cedieron el gran escenario, con los decorados preparados y con todos los demás accesorios, del mismo modo que cuando representaron los actores. Esto desconectó e inquietó a los alumnos, pero Tórtsov nos tranquilizó diciéndonos: "–Tomad todo el tiempo necesario para acostumbraros al nuevo ambiente y dirigid vuestra atención, sin presiones, con calma, gradualmente, hacia aquello que deba interesaros para el papel. Mejor dicho, id realizando lo mejor que podáis, de modo productivo y racional, las acciones físicas".

Pero nos llevó bastante tiempo no sólo lograr esto, sino incluso empezar a actuar sencillamente, no de un modo auténtico, sino "en apariencia". Sólo después de este recuerdo externo y mecánico de la línea ya consolidada logramos trasladar la atención, primero, hacia la misma acción física, y luego hacia lo principal, es decir, al objetivo de la realización.

Al principio no nos indicaron ni la puesta en escena –movimiento escénico– ni los distintos pasos; los habían dejado a nuestro criterio, en relación con nuestros objetivos, con nuestros deseos creadores y nuestras acciones. No es tarea fácil y nos llevó mucho tiempo; había encontrado tantos lugares y pasos que me sentí desconcertado, sin saber cuál de ellos adoptar.

"–Dejadlo así por el momento –dijo Tórtsov–; que todo quede como está, pues ello permitirá discernir con más facilidad entre lo que realmente tiene importancia y lo que se elimina por sí solo".

Mucho de lo que había acumulado se eliminó como lo había previsto Tórtsov. En cambio otras cosas se fijaron. Tórtsov nos ayudó a vincular lo hallado con la interpretación de los demás actores, con la obra, con la ficción en general y con la puesta en escena –movimiento escénico–.

Luego Tórtsov analizó, aprobando o criticando lo productivo y lo coherente de nuestras acciones físicas, su lógica y su consecuencia. Nos hizo cambiar algunas circunstancias dadas, como también la línea de las acciones físicas y la línea de la vida física del personaje. A medida que la línea de la vida del cuerpo humano se afirmaba y fijaba, se nos hacía mas agradable y fácil a todos tratar de repetirla.

Mientras tanto algunos sentimos el deseo de actuar, ya no de acuerdo con nuestros propios impulsos, sino en nombre del otro personaje que teníamos deseo de representar. Tórtsov, cuando lo notó, nos recomendó no cometer ese error, que implicaba perderse en el papel, pues ese modo de diluirse significaría el cese de la creación misma y de la vivencia, quedando sustituida ésta por el hábito, y este último podría, a su vez, destruir nuestro trabajo anterior, transformando el papel en un simple clisé.

"—La auténtica caracterización viva —dijo Tórtsov— llega por sí sola, de modo que ni uno mismo se da cuenta. Nosotros, que os observamos desde afuera, os contaremos con el tiempo qué ha nacido como resultado de vuestra fusión con el papel.

"Pero debéis continuar actuando todo el tiempo de acuerdo con vuestros propios impulsos. En cuanto os pongáis a pensar en la imagen que estáis creando, no podréis evitar la actuación mecánica. Por tanto, tened mucho cuidado".

La próxima CH. D. N° 35 - MAF II, continuará con el Tomo IV°:

Tema: *Aquí expresa Stanislavski: "Al realizar la acción física indicada, el alumno, mediante su justificación llega al esclarecimiento de su objetivo escénico, de las circunstancias dadas y de la acción central y del superobjetivo de la obra".*

Esta CH. D. N° 35 - MAF II, prosigue con la transcripción de los párrafos escogidos y notas del Tomo IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

"Hoy hubo otro ensayo en el escenario

Tórtsov dijo en primer lugar que ahora ya se nos han dado los elementos, las condiciones, los materiales y las observaciones, y que por lo tanto nada nos impide ejercitarnos en la creación de un correcto estado de ánimo en la escena. Es verdad que todo eso llega solo, ejercitando la línea de los objetivos y de las acciones físicas en forma correcta y auténtica. No obstante, no está demás verificar el propio estado de ánimo de acuerdo con los elementos que lo integran" (2).

La nota (2), dice: "Aquí se interrumpe el manuscrito. Como verificación del sentimiento escénico según los distintos elementos que lo integran, Stanislavski entendía en esa época la serie de ejercicios que preparan el aparato creador del artista y lo llevan directamente al estado de ánimo necesario para iniciar el trabajo creador sobre el fragmento, pieza o papel que se le asignaron. Hacía realizar ese adiestramiento de 15 a 20 minutos antes de empezar el ensayo (o espectáculo); y por lo común consistía en combinar diversos ejercicios de liberación de las tensiones superfluas, afinamiento de los órganos de percepción, respiratorios, trabajo con acciones sin objeto, encontrar rápidamente el movimiento escénico necesario, el ritmo, etc. El contenido de esos ejercicios acercaba cada vez más a los actores a las circunstancias dadas y a la atmósfera de la obra representada. El ejercicio final de ese afinamiento. (...) preparaba al actor para la acción en la escena.

La justificación de las acciones .(1)

La nota (1), dice: "Se publica por primera vez, según manuscrito que se conserva en el archivo de Stanislavski (Nº 623).

"El tipo de ejercicios o ensayo que se presenta aquí es característico del método pedagógico de Stanislavski durante sus últimos años. Al realizar la acción física indicada, el alumno, mediante su justificación llega al esclarecimiento de su objetivo escénico, de las circunstancias dadas y, finalmente, de la acción central y del superobjetivo, en aras de los cuales se ejecuta la acción. Esos ejercicios inculcan en los alumnos la aptitud para abordar el papel por el método propuesto por Stanislavski, de las acciones físicas.

"Presento la siguiente noción –dijo Tórtsov–. Para la creación de tal o cual estado anímico se necesita alguna acción, algún esbozo o algún ejercicio. El estado anímico no se forma sin un porqué, por sí solo, "en general". Para ello es necesario algo real y activo... Tomad todas las acciones físicas, desde las más elementales y ponedlas en práctica. Por ejemplo, supongamos que el personaje que está representando Nazvánov entra en la habitación en la que se encuentra sentado Shústov. ¿Sabe usted entrar en una habitación?

– Por supuesto.

– Pues entre.

Me alejé hacia los bastidores, y luego volví al escenario, saludé a, Shústov, pero no supe hacer otra cosa...

"–No, no le he creído –dijo Tórtsov–. Usted entró en el escenario, pero en una habitación no se entra así, sino de otro modo... Algo se está observando, se procura captar el estado de ánimo de los habitantes de la casa, se cierra la puerta con más cuidado, observando el objeto más detenidamente. Todo depende de la razón y de la persona a la que haya venido a ver.

– ¿A quién vine a ver y para qué?

Tórtsov responde: ¿Y yo qué se?. Ese es asunto suyo.

– Yo, Nazvánov, vine a visitar a Shústov, que vive en una casa parecida a ésta.

- Eso está bien. Usted actúa por propia iniciativa y dentro de la realidad que lo rodea. Conviene comenzar precisamente así -aprobó Tórtsov-. ¿Para qué vino usted a ver a Shústov?
- No sé
- Esa es la razón por la que su entrada, en lugar de ser una visita para tratar de algo concreto, resultó una cosa sin objeto ni sentido. Debe usted resolver para qué vino...

"Y así, induciéndonos permanentemente con preguntas, Tórtsov consiguió que inventáramos toda una historia para justificar mi entrada. Se señalaron un superobjetivo y una acción central y las grandes acciones se dividieron en sus partes integrantes. Se estableció su desarrollo lógico. Todo recordaba la vida real y la verdad, lo cual suscitó momentos de fe. La línea de las acciones físicas se repitió varias veces fijándose bien. Cuando comenzamos a representar formalmente, pensé en los objetivos importantes, en el superobjetivo y en la acción central. Sólo olvidé pensar en cómo se debe entrar en la escena y en otras acciones físicas para que resultaran naturales en su ejecución. Pero ello surgió por sí solo, sin que interviniera mi voluntad, en forma subconsciente.

Tórtsov nos dijo: "Habréis observado que en ningún momento traté de imponeros mis conceptos de director, sino que, por el contrario os llevé a hacer preguntas para que las contestárais vosotros mismos. Buscásteis aquello que os fue necesario para las acciones físicas, y lo que hallásteis fue ubicado inmediatamente en su lugar correspondiente. Nada superfluo había obstruido vuestro cerebro; sólo quedó lo estrictamente necesario. Esa es una condición muy importante para la creación libre y natural. Es menester despertar en el artista el entusiasmo por el papel".

Entramos a la parte final del Tomo IV^o de las Obras Completas de C. S. Stanislavski.

Apéndices.

De ellos transcribimos algunos extractos de los artículos que debidos a la redacción de los compiladores, nos parecen válidos para dar una idea resumida del proceso que siguió Stanislavski para llegar al Método de las Acciones Físicas.

Acerca de "La desgracia de tener ingenio"

"En el archivo del Museo del Teatro de Arte de Moscú se conservan once cuadernos de manuscritos de Stanislavski que, según el proyecto original de autor, estaban destinados al libro "El trabajo del actor sobre el papel".

"La segunda parte del libro fue denominado por Stanislavski "Práctica", y está dedicada a analizar el proceso del trabajo del actor sobre el papel con el material de "La desgracia de tener ingenio".

El trabajo relativo a la primera sección, dedicado a la teoría, prosiguió durante muchos años, y en su transcurso se modificaron más de una vez los planes y proyectos de Stanislavski respecto de sus futuras obras.

"Los primeros esbozos de las ideas sobre los temas (que lo preocupaban), se encuentran en los apuntes y diarios que datan de comienzos de la década de 1900. Una de las primeras variantes del extenso trabajo proyectado por Stanislavski sobre el arte teatral es el manuscrito titulado "Orientación en el arte", escrito en Francia y que data de agosto de 1909. Hay también una gran cantidad de otras redacciones y variantes de los manuscritos, que corresponden al año 1910 y comienzos de la década de 1920.

Sobre la base de una serie de datos indirectos, la segunda parte del libro —"La práctica"— corresponde, a nuestro juicio, a los años 1917 - 1918. En el texto del manuscrito se recuerda la reciente puesta en escena de "La desgracia de tener ingenio" en el Teatro de Arte.

Según el proyecto de Stanislavski la segunda parte del libro ("Práctica") debía constar de cuatro grandes secciones, correspondientes a determinados períodos del trabajo del actor sobre el papel: los períodos de reconocimiento, la vivencia, la encarnación y la influencia.

Entre los materiales preparatorios para la segunda parte del libro "El trabajo del actor sobre el papel" hay también cuatro voluminosos cuadernos, que llevan la anotación "Extracto" y una fecha: junio de 1919. El texto de estos cuadernos es una elaboración de las dos primeras secciones del manuscrito "Práctica" (el reconocimiento

y la vivencia). Se diferencian radicalmente de la primera redacción. En el "Extracto" se reduce notablemente el texto y se incluyen nuevos trozos.

A comienzos de la década de 1920, Stanislavski elabora nuevamente el texto del manuscrito titulado "Práctica" y crea, por consiguiente, la tercera redacción que conocemos de "El trabajo del actor sobre el papel" según el material de "La desgracia de tener ingenio". Esta redacción consiste en un texto escrito con letra menuda y apretada en tarjetas separadas. La comparación de la tercera redacción con la primera y la segunda permite establecer el carácter de los cambios introducidos. Estos se relacionan principalmente con la búsqueda de vías y procedimientos más exactos del trabajo del actor sobre el papel y formas de exponer el material.

En la tercera redacción del manuscrito, el método del fantaseo abstracto sobre el papel y la pieza cede cada vez más su lugar al análisis concreto de los principios que rigen el proceso creador.

Ahí se muestra más precisamente el papel de las tareas físicas y psicológicas elementales en la creación, se elabora la línea de los impulsos interiores hacia la acción que van naciendo en el actor y la acción misma, el subtexto del papel, etc.

El trabajo de Stanislavski quedó inconcluso.

El trabajo sobre el papel según el material de "La desgracia de tener ingenio" se publica de acuerdo con la tercera redacción del manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú. El manuscrito completo se publica por primera vez. Hemos omitido la parte de introducción teórica de esta obra fundándonos en que Stanislavski mismo desistió posteriormente de incluirla en el libro "El trabajo del actor sobre el papel".

Acerca de "Otelo"

Los alumnos de la escuela de Tórtsov, en el segundo año de estudios, después de haber seguido el curso preparatorio del trabajo sobre sí mismo, pasan a estudiar el proceso de trabajo sobre el papel según los materiales de la tragedia de "Otelo", de Shakespeare.

En el archivo de Stanislavski se conservan más de diez manuscritos en borrador referentes al trabajo sobre el papel con el material de Otelo. El proceso del trabajo

sobre el papel se expone en forma de fragmentos del texto y cinco manuscritos básicos, de los que los primeros tienen títulos: 1) Primer conocimiento con la pieza y el papel (Nº 586); 2) Creación de la vida del cuerpo humano" (Nº 589); 3) "Período del reconocimiento. Proceso de análisis de la pieza y el papel (587), etc.

Además escribió dos planes ampliamente desarrollados del libro "El trabajo del actor sobre el papel", en los que se expone en síntesis todo el material de los cinco manuscritos citados.

En el archivo de Stanislavski se conservan también los textos complementarios relacionados con distintas secciones del trabajo que habría proyectado y esbozos que determinan la composición del libro "El trabajo del actor sobre el papel con el material de Otelo".

Ninguno de los manuscritos existentes lleva fecha, pero por una serie de datos indirectos se puede situar su elaboración entre los años 1930 y 1933.

El estudio de los materiales citados permite establecer el proceso del trabajo sobre estas nuevas variantes del libro.

En los años 1929 - 1930, simultáneamente con la redacción del plan de dirección de Otelo, Stanislavski empezó a preparar los materiales para una nueva obra referente al trabajo sobre el papel. Utilizando parcialmente lo que había escrito acerca de "La desgracia de tener ingenio", paralelamente con el libro "El trabajo del actor sobre sí mismo", escribió el borrador del nuevo texto acerca del trabajo sobre el papel que se diferenciaba esencialmente de la variante inicial (La desgracia de tener ingenio) tanto por la forma de exposición como por su contenido. Por ejemplo, en esta nueva obra surgió una sección absolutamente nueva en la que se expone el proceso de la creación de "la vida del cuerpo humano" del personaje, a la que Stanislavski sitúa en el primer plano de todo el trabajo del actor y el director sobre la pieza y el papel.

Los apuntes en el cuaderno de notas (Nº 600) indican que Stanislavski determinó de una sola vez el lugar de esta nueva sección en el proceso general del trabajo del actor sobre el papel. Al principio, la sección titulada "La creación de la vida del cuerpo humano" fue incluida en uno de los capítulos finales, y luego en uno de los primeros del libro proyectado. Cotejando los manuscritos, se puede establecer que Stanislavski trataba de empezar la exposición del trabajo sobre el papel por el proceso de creación de "la vida del cuerpo humano" pero este intento entraba en contradicción con la

lógica de la estructura de todo el material restante, que en este caso habría necesitado una reelaboración fundamental.

Por fin, por los esbozos del cuaderno de apuntes (Nº 817) se puede advertir el propósito de Stanislavski de reordenar nuevamente todo el material que había escrito para unificar en un solo conjunto el proceso de creación de "la vida del cuerpo humano" con todos los demás procedimientos de análisis del papel.

Pero este propósito no llegó a realizarse hasta el fin. Al tratar de utilizar los materiales anteriores referentes al trabajo sobre el papel en la expresión de nuevos métodos de creación, tropezó con una serie de contradicciones, que se pueden poner de manifiesto en la presente publicación.

Así, por ejemplo, los estadios que habría establecido antes en el trabajo sobre el papel, o sea, el primer conocimiento con la pieza y el personaje, el análisis y la creación de las circunstancias dadas, la apreciación de los hechos, el proceso de la vivencia, la personificación, etc., en el nuevo enfoque de la pieza y el papel, desde el aspecto de la creación de "la vida del cuerpo humano", pierden su significación como fases independientes de creación. En este enfoque, todos los elementos enumerados se funden entre sí y transcurren simultáneamente, a medida que se va precisando y profundizando la lógica de las acciones realizadas y las actitudes. En efecto, el proceso de creación de "la vida del cuerpo humano" expuesto en la segunda sección incluye a la vez el conocimiento de la pieza, la apreciación de las circunstancias dadas y la valoración de los hechos, lo cual a su vez prepara el terreno para la vivencia creadora y la personificación del papel.

Los manuscritos del trabajo sobre el papel según el material de "Otelo" reflejan, por consiguiente, una etapa intermedia de sus búsquedas creadoras y ésta es, aparentemente, la causa de que Stanislavski no los haya concluido y, después de haberlos desechado, emprendiera al cabo de algunos años la creación de la nueva obra acerca del trabajo del actor sobre el papel según el material de "El inspector".

A pesar de que el propio Stanislavski desistió posteriormente de terminar esta obra, el material publicado es de extraordinario interés para estudiar su metodología creadora. Aunque presenta contradicciones y es fragmentaria, esta obra, en comparación con otros manuscritos sobre el mismo tema, se distingue por la gran amplitud con que encarna los problemas de la creación de la imagen escénica. Ahí se

echan las bases del método que Stanislavski caracterizó posteriormente como su legado creador a la nueva generación del teatro.

Se puede afirmar con certeza que, en el caso de que hubiera terminado su elaboración, Stanislavski habría reelaborado el texto inicial y su composición. Diversos esbozos del texto, a menudo carentes de interrelación, fueron reunidos por él en varios cuadernos en mérito a su carácter temático, pero no dentro de un orden determinado, sino con frecuencia en disposición casual.

Sin embargo, la existencia de dos resúmenes que casi se repiten, escritos por Stanislavski después de los cinco manuscritos fundamentales, permiten establecer la voluntad del autor, expresada por él en cierto estadio del trabajo sobre esta obra, y publicar el texto en el orden que había establecido.

Este plan se llevó a cabo por primera vez en ocasión de la primera publicación de los materiales acerca del trabajo sobre el papel con el material de "Otelo", en la "Yeyegodni" del Teatro de Arte de Moscú, en 1948 (autora E. N. SEMIANOVSKAIA; redactor G. V. KRISTI). Casi la misma redacción se repitió en la recopilación titulada Artículos, discursos, conversaciones, cartas. Moscú 1953.

Ahora, sobre la base del trabajo complementario en el estudio del archivo de Stanislavski y la incorporación de nuevos manuscritos, no conocidos antes por los redactores, ha sido posible introducir una serie de agregados esenciales a las publicaciones anteriores.

Como ya se dijo, la composición del libro no fue determinada hasta el fin por el propio autor. Conservamos la división establecida inicialmente por Stanislavski en tres secciones:

1. Primer conocimiento de la pieza y el papel.
2. Creación de la vida del cuerpo humano.
3. Proceso de reconocimiento de la pieza y el papel".

Nuestra próxima CH. D. N° 36 - MAF II, es la última de las dedicadas a reproducir fragmentos del material del Tomo IV°.

Tema: *Se hace referencia al "plan de dirección de Otelo", trazado por Stanislavski, y que señala "el nuevo enfoque metodológico para el trabajo del director y del actor sobre la pieza y el papel".*

En esta CH. D. N° 36 - MAF II, concluye la reproducción de los fragmentos y notas contenidas en los Tomos II°, III°, IV° de las Obras Completas de Stanislavski.

Del plan de dirección de Otelo.

Los fragmentos del plan de dirección de Otelo se publican según el manuscrito que se conserva en el Museo de Teatro de Arte de Moscú, escritos en parte de mano de Stanislavski, en parte dictado a L.K. Alexéiev. Este plan se publicó por primera vez en el libro de Stanislavski "El plan de dirección de Otelo". Lo escribió en Niza, donde siguió un tratamiento médico en un sanatorio durante los años 1929 - 1930, para la puesta en escena de Otelo en el Teatro de Arte de Moscú (el espectáculo, presentado en su ausencia por I. I. Sudákov el 14 de marzo de 1930, sólo reflejó en parte el citado plan de dirección).

El plan de "Otelo" es de un interés significativo, de principio. Aquí se determinó el nuevo enfoque metodológico de Stanislavski para el trabajo del director y el actor sobre la pieza y el papel, que recibió un desarrollo posterior en sus trabajos literarios y en su práctica de director y pedagogo durante la década de 1930.

Acción de "El inspector".

La sensación real de la vida de la obra y del papel.

El manuscrito que se publica es el borrador del capítulo inicial del libro "El trabajo del actor sobre el papel". Cronológicamente es la única variante de la obra de Stanislavski sobre este tema.

El manuscrito corresponde a los últimos trabajos literarios de Stanislavski sobre el sistema. El nuevo método de trabajo sobre la pieza y el papel aplicado por Tórtsov con

el material de "El inspector" refleja la práctica de director y pedagogo de Stanislavski, en el último período de su actividad.

El material consta de dos cuadernos. En la cubierta del primero está escrito de puño y letra de Stanislavski El trabajo sobre el papel. Objetivos físicos (línea). Sensación real de la vida de la pieza y el papel.

La copia mecanografiada de este cuaderno, que corresponde a octubre de 1937 (Nº 595), reproduce casi totalmente el texto manuscrito y tiene algunas correcciones a lápiz de Stanislavski, que tuvimos en cuenta al preparar esta publicación.

El segundo cuaderno, que por su contenido es continuación directa del primero, empieza con estas palabras: "La clase de hoy fue dedicada a analizar la experiencia de Tórtsov en el papel de Jlestakov".

Ambos escritos constituyen los esbozos iniciales, en borrador, no reunidos por Stanislavski en una unidad ordenada. Algunas páginas, después de múltiples correcciones y notas especiales de su autor, que comprueban que este texto fue reelaborado en la nueva redacción, fueron escritos de nuevo, a menudo con importantes agregados.

En los manuscritos falta la numeración ordenada de las páginas; sólo de cuando en cuando se encuentra la numeración de algunas páginas relacionadas entre sí.

La tarea de los recopiladores consistió ante todo en establecer el orden en la distribución del material al publicar los diversos fragmentos del texto sobre la base del nexo de sentido lógico entre éstos y las notas del autor en los márgenes.

Este material se publica íntegro por primera vez.

Complemento para el trabajo sobre el papel a propósito de "El Inspector".

Se publica por primera vez según el manuscrito Nº 411.

El manuscrito se titula "El enfoque del papel". Se puede concluir que el texto publicado es el proyecto de programa para el tercer curso del estudio de Opera y Arte Dramático, dedicado a estudiar el proceso del trabajo del actor sobre el papel.

Este es el único documento en el que se delinea todo el curso del trabajo del actor sobre el papel según el nuevo método.

El proceso de creación de la imagen escénica que aquí se trata en forma resumida, corresponde a la práctica pedagógica de Stanislavski en los últimos años de su vida y permite juzgar, en el plano de su obra posterior, respecto del manuscrito acerca del trabajo del actor sobre el papel según el material del Inspector.

El manuscrito no es anterior a 1937, puesto que su variante inicial, de corta duración, fue dictada por Stanislavski a los asistentes del estudio a fines del verano de 1937 en el sanatorio de Barvil. El texto escrito bajo su dictado, fue pasado a máquina y se lo entregaron para su revisión. Uno de los ejemplares de este texto mecanografiado, que tiene correcciones de mano de Stanislavski, está cosido al manuscrito que se publica y se lo puede considerar como su variante inicial.

Acerca de la creación consciente y la inconsciente.

Se publica por primera vez dos fragmentos reunidos por este tema común. El primero dedicado en lo esencial al tema del papel de la subconsciencia en la creación del actor.

A la relación entre la conciencia y la subconsciencia se consagra también otro fragmento que transcribimos extractándolo:

"El sentimiento no soporta ninguna violencia, ni siquiera una orden —explicó Tórtsov—; sólo se lo puede atraer. Si es atraído, actúa por sí mismo, o sea que sigue la línea por la cual le han tendido las añagazas que lo tientan

"Como las carnadas para los peces, el sentimiento muerde el anzuelo de nuestra técnica interior. Pero si pensáis forzar el sentimiento para que tome el objetivo que se le presenta, se comporta como el pez al que se le quiere ingerir a toda costa la carnada.

"En tal caso el pez escaparía al fondo, donde nadie lo puede alcanzar, y el sentimiento se ocultaría en los escondrijos de la memoria afectiva, desde donde no se le puede atraer".

El tema de la interacción entre las emociones y la conciencia en el proceso creador se trata también en un fragmento del que transcribimos partes:

"Habéis comprendido que en los casos en que la inspiración no llega por sí misma de forma natural al sentimiento, aparece la razón imaginativa que sugiere el objetivo; los objetivos estimulan el deseo, la aspiración, la acción física. Y todos juntos atraen a la creación al mismo sentimiento".

Junto con el hecho de que la selección realizada de los fragmentos de las Obras Completas de Stanislavski, permiten apreciar, estudiándolos, los valores en consecuencia de su obra inmensa y profunda en favor del arte teatral, así como el estupendo coraje innovador del Maestro que lo llevó a la creación del Método de las Acciones Físicas, está muestra consideración de que debemos ayudar al propósito de nuestros compañeros de la Asociación Argentina de Actores de que "Stanislavski no sea un desconocido", y lo hemos hecho, además, sabiendo cuán difícil es lleguen los tomos, que hemos transcripto en partes, a la curiosidad y al conocimiento de nuestros compañeros del teatro de este país.

En la próxima CH. D. N° 37 - MAF II, tendremos la oportunidad de escuchar la palabra de V. O. TOPORKOV, último de los autores reunidos para este "Complementos" NH de Trabajo Interior.

Tema: *Ahora oíremos las palabras que V. O. Toporkov dedica a contar todo lo que recuerda y que había anotado, de las enseñanzas de su Maestro en los ensayos para preparar la puesta en escena de "Almas Muertas", en la que él intervino.*

Esta CH. D. N° 37 - MAF II, inicia el aporte muy valioso proveniente del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige", editado por la Compañía General Fabril Financiera, Buenos Aires, 1961, acerca de la aplicación de Método de las Acciones Físicas, por parte de la dirección y asesoramiento del mismo Stanislavski, en la puesta en escena de "Almas Muertas" de Gogol.

Contiene una introducción titulada "El Sistema de Stanislavski", en la que apunta: "El lector hallará en las páginas siguientes una síntesis del Sistema de Stanislavski" (...) Y para justificar este hecho en un libro que justamente desarrolla y constata la superación de su sistema hecha por Stanislavski, con la puesta en escena de "Almas Muertas", aduce: "Esta exposición se impone por el hecho de que dicho sistema es cronológicamente el antecedente del "Método de las Acciones Físicas elementales", objeto de este libro que se edita por primera vez en versión castellana".

Advertencia del autor:

"Al egresar en 1909, a la edad de veinte años, de la Escuela Teatral de San Petersburgo, lleno de ánimo, seguro de mí mismo, de mis fuerzas, de mis conocimientos y preparación técnica, eché a caminar por el difícil sendero del actor y... me detuve, apenas hechos mis primeros pasos.

K. S. Stanislavski nos ahorró el inútil deambular por los senderos desconocidos señalándonos el camino más seguro y firme hacia la maestría (...) En mis conversaciones con nuestra juventud teatral sentí siempre en ella un agudo interés hacia todo lo que emanaba de Stanislavski. Esto me dio la idea de escribir acerca de mis últimos encuentros con el maestro, de contar sus últimos hallazgos en la creación

de un espectáculo y de un rol – (Método de las Acciones Físicas)– y, con esto, allanar a la generación joven, el camino hacia el conocimiento de este Método de Stanislavski.

Los primeros pasos.

"En el curso de mi vida trabajé en dos escuelas de arte escénico; la primera fue la Escuela Teatral Imperial (1906 - 1909) y la segunda, mi trabajo práctico con K. S. Stanislavski, en el Teatro de Arte de Moscú (1927 – 1938).

"En 1907 mientras trabajaba en el Teatro Alexandrisky, en San Petersburgo, tuve la ocasión de ver, por primera vez en mi vida, unos espectáculos del Teatro de Arte de Moscú de visita en San Petersburgo, y la calidad de éstos, particularmente la del "Jardín de los cerezos" de Chejov, acabaron por convencerme. Me sentí cautivado por este arte extraordinario que, por contraste, me hizo ver con mayor claridad lo arcaico de muchas de las tradiciones en mi antiguo ídolo – el teatro Alexandrisky".

"Este espectáculo definió mi destino. No pensaba en otra cosa que en el teatro nuevo, en el arte nuevo. Busqué alguna posibilidad de acercarme a K. S. Stanislavski. Mi anhelo se cumplió solo veinte años más tarde.

Mi ingreso al Teatro de Moscú.

"Las primera noticias sobre la inminente invitación que me haría el MJAT (Teatro Arte Moscú) llegaron a mí apróximadamente con dos años de antelación a mi efectivo ingreso al mismo. Stanislavski analizó la cuestión desde todos los puntos de vista posibles, requiriendo en diversos ambientes y a muchas personas exhaustivos informes míos, no sólo referentes a mí como actor, sino también como persona, hombre de hogar, activista, etc. Y cuando, finalmente, tuvo lugar nuestro primer encuentro en el despacho teatral (durante el cual los dos nos sentimos tan excitados, que en la confusión del primer momento por poco nos sentamos en la misma silla), sentí sobre mí su mirada penetrante.

"Yo sentí claramente su tensa reacción ante cada una de mis respuestas, ante cada una de mis frases, a pesar de su evidente intención de disimularla, tratando de dar a nuestra conversación el carácter neutral de una simple charla amistosa.

"El trato de Stanislavski, sus profundos y agudos conceptos acerca del arte y su ilimitada devoción al teatro, me hicieron una impresión que hoy me sería difícil

definir, pero de cualquier manera, fue la más fuerte de todas las que hube de experimentar en todo el transcurso de mi vida teatral.

"Mi debut en la vida creadora del teatro se hizo con buena fortuna. Estaban por mostrar a Stanislavski uno de los primeros ensayos de "Desfalco" de Valentín Katáiev.

"Mi debut en este papel ante Stanislavski fue tan feliz que él decidió confiarme uno de los papeles principales de la obra, el del cajero Vánechka (Juancito).

Según la clásica terminología teatral, el papel de Vánechka es el de un "simplote", género para el cuál me destinaban ya en la Escuela teatral.

"El examen de nuestra labor no se efectuaba en el escenario, sino en el foyer del teatro.

Los primeros ensayos con Stanislavski se efectuaban en la sala, llamada O. C. — abreviatura de Opera Cómica —.

"Stanislavski me propuso que interpretara una de mis partes. Ubicado en un ambiente desnudo para un ensayo, privado del salvador apoyo del decorado, cara a cara con el mismo Stanislavski, al principio me ví completamente perdido, pero, gracias a mi experiencia de actor, pronto recuperé mi aplomo y así pude volver al "justo tono" que había elaborado en ensayos anteriores.

- Perdóneme, Toporkov, pero eso fue "un tonito"...
- ¿Cómo?
- Que se trabajó usted "un tonito" para hacer este papel. No comprendí nada.

"Stanislavski me explicó que el elemento valioso de nuestra labor creadora es la capacidad de encontrar en cada papel y, antes que ninguna otra cosa, al hombre vivo, encontrarse a sí mismo.

- Su desempeño está trabajado de antemano por una idea preconcebida que no le permite la percepción viva y orgánica de las cosas que suceden alrededor suyo. Usted representa un papel y no a un personaje viviente.
- Esta bien, ¿pero cómo?...
- Cuénteme qué es lo que tiene en la caja...
- No lo entiendo

- Usted es cajero, luego, ¿qué es lo que hay en su caja?
- Dinero, supongo...
- Dinero, claro está. Pero, ¿y qué más? Quiero detalles. Usted dice dinero. Pongamos, ¿pero cuánto? ¿Qué clase de dinero? ¿Cómo lo guarda? ¿Dónde lo tiene? ¿Qué clase de mesa, qué silla tiene en su compartimiento, cuántas lamparitas...? En general, cuénteme detalladamente acerca de todas las cosas que lo rodean.

"Me quedé pensando un rato largo. El maestro esperó pacientemente. Finalmente tuve que confesar que no podía contestar a ninguna de sus preguntas

- Ya lo ve, usted desconoce lo más esencial de su héroe: su rutina diaria. Cuáles son sus intereses, cuáles son sus cuitas...

Luego de explicar Stanislavski quién es Vánechka, su trabajo de cajero, etc., etc., de cualquier forma hay que seguir probando. Y, después de echar una recelosa mirada alrededor mío, vuelvo a sacudir la tierra, sacar la punta al lápiz, ordenar la mesa. Pero no, no resulta bien. Hago todos esos manipuleos antes de que empiece el ensayo. Falta aún algún tiempo para que empiece, pero los decorados y la utilería ya están colocados. A ver si pruebo otra vez, pero como es debido, bien en serio. He aquí mi mesita, trataré de ordenarla lo mejor que pueda. Todavía hay un poco de tierra. Veo una manchita que habría que sacar. Trato de hacerlo con todo empeño y logro cierto resultado. Esto está bien, de modo que prosigo. Parece que la mesita se tambalea un poco, hay que buscarle mayor estabilidad. Como no lo logro, voy en busca de algo para poner debajo de la pata. Encuentro un trozo de madera y lo coloco. Ahora la mesa está firme y bien limpia. No me falta más que disponer en ella las cosas en un orden ideal.

Sin darme cuenta me dejo arrastrar por todos estos quehaceres. Siento un gran placer en ocuparme en algo concreto: he aquí, frente a mis ojos, un lápiz y un cortapluma; a ver si logro sacarle una buena punta. Me pongo a hacerlo con toda la atención, con todo el placer, pero... ¿qué pasa?, alrededor mío hay un movimiento, un ir y venir de gente. Ah, cierto, es el comienzo del ensayo. Llega el turno de mi réplica, abro la ventanilla de la caja y empiezo mi escena.

"Día tras día se efectuaban los ensayos de "Desfalco", a veces bajo la guía de Stanislavski y otras veces sin él".

"Y, por extraño que ello parezca, Stanislavski no demuestra ningún interés por el diálogo que habrá que decir ante el público y, ni bien abría yo la boca para decir mi parte, me interrumpía para llamar mi atención sobre alguna bagatela, que nada tenía que ver en el asunto.

- Nada puede resultar bien, no estando usted preparado.
- Pero, si yo estudié...
- Pero no lo que debía... Toda su actuación no lleva a la escena, lo que debe interpretar. En consecuencia, más vale no saturar su oído con entonaciones falsas; que será tan difícil corregir luego. No piense en la frase, ni en su tono: ellos se formarán solos; piense en cómo debe comportarse.

"Las palabras y la entonación serán un lógico corolario de sus pensamientos y de sus actos, y usted, según estoy viendo, soslaya todo lo que en la vida real nunca puede ser soslayado, y lo único que hace es abrir la ventanilla y esperar la réplica preparando la entonación. Pero, ¿cómo puede surgir ésta, cómo puede resultar viva y orgánica, si usted infringe las leyes más primarias de la conducta humana?.

"Y vuelta a empezar con los asuntos de la contaduría: contar el dinero, confrontar los documentos, poner tildes, etc. Vuelvo a preocuparme por el tiempo perdido: ¡cuándo ensayaremos la obra! Por cierto, a veces, este juego "de la contaduría" lograba hacerme creer, por momentos, en la autenticidad de la acción y si en estos momentos me tocaba decir tal o cual frase de mi papel, tenía ciertamente un acento sincero y espontáneo, provocando una reacción favorable entre los presentes.

"No comprendo aún el real significado del método de trabajo de Stanislavski. Pero, de cualquier modo, el nuevo método de trabajo no dejaba de antojármese algo anárquico.

"El trabajo preparatorio de "Desfalco", en su desarrollo iba adquiriendo formas nuevas gracias al método acucioso de Stanislavski.

- Vaya a la puerta a escuchar y a espiar simplemente... ¡Espere! ¿Le parece que ésa es la manera de escuchar a hurtadillas?
- Si...
- No, señor. Usted trata de interpretar algo, y yo le pido que escuche a hurtadillas. Estoy seguro que no oye nada. Y, dígame, ¿por qué quiere usted escuchar?
- Por curiosidad

– No me parece. Bien, admitámoslo, vaya, pues, a escuchar solamente.

"Al comenzar mi monólogo, temí que Stanislavski me inhibiera con alguna de sus interrupciones. Pero, contra lo esperado no hizo nada de esto y escuchó hasta el final. Mas el efecto esperado falló. Quedé cortado y fuí el primero en decir:

- No salió nada
- ¿Y qué era lo que pretendía?
- En casa este monólogo me salía muy bien
- ¿Es decir?
- Había mucha emoción... Hasta llegué a llorar...
- En eso estaba usted fijando su pensamiento ahora. "¿Cómo hago para que la emoción no se me disperse?". Un objetivo completamente falso. Fue lo que lo hundió. ¿Acaso Váneschka pensaba en esto, hablando con los mujiks? No lo piense usted tampoco. ¿Para qué quiere llorar? Que llore el público.

"Y, después de mucho tiempo, ensayando con Stanislavski el monólogo de Vánechka, quedé pasmado al ver con qué método, con qué medios tan simples podía este excepcional maestro descubrir en el actor sus posibilidades creadoras y liberar sus emociones vitales y auténticas. Entonces comprendí que precisamente la máxima concentración y la auténtica atención, son condiciones indispensables para la encarnación profunda de la imagen escénica.

"La traslación de la atención del actor de su estado emocional al logro de un objetivo escénico, siendo ese uno de los más grandes descubrimientos de Stanislavski, que ayuda a resolver un problema importantísimo de nuestra técnica.

"Sencillamente, decía Stanislavski, usted se concentraba en una cosa errónea, y ahí estaba el mal...

Y cuando usted se deshacía de esta falsa y embarazosa concentración, ya el resultado era mejor; pero si hubiera logrado encauzar la atención y la concentración de una manera auténticamente humana hacia el objetivo escénico concreto, encerrado en el trozo interpretado, el resultado habría sido mejor aún."

Cuando llegamos al ensayo de una escena con Tarjánov, Stanislavski pregunta:

"Y bien, ¿dónde está Tarjánov y dónde está el tren? Trate de imaginárselo de un modo bien concreto... Siga los movimientos de Tarjánov... Observe qué hace él y qué hace el tren. ¿Acaso no siente usted el ritmo de esta escena?."

"Y en seguida: ¡Usted está parado en un ritmo equivocado...!¿Acaso estaría usted así, si realmente temiera las fatales consecuencias de la vuelta de Tarjánov al tren?

- Perdóneme, señor Stanislavski, pero no tengo idea de lo que es el ritmo.
- Esto no tiene importancia. Imagínese que allí en el rincón hay una laucha. Tome un palo y acéchela para matarla, no bien salga de su escondrijo... No, así la va dejar escapar. Obsérvela con mucha atención. Descargue el golpe, ni bien me oiga batir las palmas. ¡Ve cómo se atrasa! Otra vez, otra vez... Concéntrese en lo posible, trate de que el golpe del palo coincida con mi palmada... Ya ve usted que está parado en un ritmo bien distinto. ¿Siente la diferencia?

"Observe atentamente a Tarjánov, tomando en cuenta todo lo que hace. En este momento, por ejemplo, está tan entusiasmado con su merienda que se olvida del tren. Esto lo beneficia a usted; por un momento tiene un respiro y puede mirar qué pasa con el tren. Inclusive puede hacer una escapada al andén, pero para volver al instante, y seguir acechando al contador. Trate de adivinar sus intenciones, comprender sus pensamientos. Ahí lo tiene acordándose de repente, del tren y hurgando en sus bolsillos para pagar el consumo. Movilícese para distraerlo, para retenerlo en el buffet, cueste lo que cueste. Su disposición a actuar lo obligará a moverse y a estar quieto en un ritmo diferente del que estaba adoptado antes. A ver, pruebe ahora.

"Stanislavski empleó todos los medios posibles para señalarme el camino; entre otros, hizo una maravillosa demostración de su propio dominio sobre los ritmos diversos. Tomaba un episodio cualquiera de la vida real, por ejemplo, la compra de un periódico en el quiosco de la estación y lo desarrollaba en ritmos diferentes. Helo aquí comprando el periódico, cuando aún falta una hora para la salida del tren, y él no sabe como matar este tiempo; ahora, cuando ya tocó la campana, y por fin ya con el tren en marcha. La acción es la misma en los tres episodios, pero los ritmos diferían fundamentalmente.

"Proseguían los ensayos de "Desfalco" y cada uno de ellos me descubría alguna cosa nueva. Ya empezaban a perfilarse los contornos del espectáculo definitivo. Pronto habrían de comenzar los ensayos "totales". También la labor de Stanislavski fue adquiriendo un carácter completamente distinto.

En la próxima CH. D. N° 38 - MAF II, continuamos con la palabra de V. O. TOPORKOV.

Tema: *Cuenta Toporkov cómo en la escena de la fonda, a la que entra corriendo es detenido por Stanislavski: "Usted sale a interpretar, sabiendo de antemano dónde y cómo va a desarrollar la acción". Y las cuatro horas de ensayo se fueron en corregir mi entrada, dice Toporkov.*

Esta CH. D. N° 38 - MAF II, prosigue con la reproducción de fragmentos del libro de V. O. TOPORKOV.

"En la primavera próxima el teatro, encabezado por Stanislavski, realizó una gira a Leningrado. La pieza "Desfalco" formaba parte de su repertorio.

"El ensayo comenzó con la escena de la fonda, por contener ésta una difícil situación de conjunto. Yo entro corriendo después. Y, de pronto, Stanislavski dice:

— ¡Pare! El ensayo se interrumpe, todos quedamos como petrificados. Vuelvo a salir al escenario y, de nuevo "¡Pare!".

— Usted sale a "interpretar", sabiendo de antemano dónde y cómo va a desarrollar la acción. ¿Cuál es su objetivo cuando entra corriendo? Comunicar una importante novedad a Felipe Stepánovich. Pero, ¿acaso sabe usted dónde el está sentado? La fonda es grande, repleta de gente. A ver, ¿cómo va a proceder ahora?.

Y las cuatro horas de ensayo se fueron en corregir mi entrada.

Después de la función de la noche me avisaron que Stanislavski me esperaba al día siguiente en el hotel.

— ¿Qué le pasa, amigo mío, que se olvidó de todo lo que le enseñé?

"Me explicó el sustancial cambio que sufrió mi papel desde cuando fuera ensayado con él hasta convertirse en lo que era actualmente.

—En aquel entonces usted había encontrado en el papel un línea de acción orgánica que atravesaba todos los episodios, persiguiendo siempre el mismo fin. Luego, durante los espectáculos, las reacciones del público le indicaron cuáles son las partes del papel logradas; usted se aferró a ellas y subrayó".

"Los encuentros con Stanislavski en la época anterior a mi trabajo en "Almas Muertas" no se han grabado en mi memoria. Pero todo el trabajo en "Almas Muertas" desde su comienzo hasta su fin, está firmemente arraigado en mi conciencia: cada ensayo, todas las charlas con Stanislavski, todos los matices de nuestra mutuas relaciones, surgen en mi memoria, como si hubiera tenido lugar ayer.

El trabajo con el papel de Chichicov es la etapa culminante de mi vida de artista".
"ALMAS MUERTAS"

"V. G. SAJNOVSKI, director del espectáculo "Almas Muertas", escribió en la revista "Arte Soviético", del 15 de octubre de 1932.

(En los extractos del libro de Toby Cole, hemos reproducido esta declaración de Sajnovski, pero lo volvemos a hacer ahora, esta vez, completa como no figura en el libro de Cole).

"El trabajo de Stanislavski en la preparación de "Almas Muertas" con todos los intérpretes ocupados en esta puesta de escena, es uno de los capítulos maravillosos en la historia del Teatro de Arte. Hemos anotado palabra por palabra algunos de los ensayos, y parcialmente los demás. Estos ensayos quedarán grabados en la memoria de todos los participantes no sólo como un trabajo de dirección notable del genial maestro con la obra gogoliana, sino también como una escuela de nuevos métodos en la elaboración de cualquier papel en general. En algunos ensayos, cuando Stanislavski, con sus descubrimientos, viraba en 360° las viejas nociones sobre cosas archiconocidas, los intérpretes lo interrumpían con frenéticos aplausos".

Sajnovski, fue el director encargado por el MJAT para los ensayos de la obra de Gogol. Cuando el consideró, se hizo el ensayo general con la presencia de Stanislavski, que —ya está consignado en otra parte— lo dejó perplejo. Dijo a los directores que no había entendido nada y que había que rehacer todo el trabajo u olvidarse de él.

"No pude presenciar todas las conversaciones de Stanislavski con los directores, con M. A. Bulgakov, autor de la adaptación teatral del poema gogoliano, ni con otros técnicos de algún modo ligados a esta labor.

"Antiguamente se habían interpretado con gran éxito de público, escenas sueltas de "Almas Muertas". Pero no bien se las unía en un espectáculo orgánico, dejaba de provocar en el espectador el necesario crescendo de interés por la acción.

"Stanislavski decidió construir la línea argumental del espectáculo justamente basado en Chichicov. Con este fin la adaptación sufrió ciertos cambios y el trabajo de Stanislavski con los actores tomó un rumbo especial.

"La carrera de Chichicov", he aquí lo que será el argumento de la obra – decidió Stanislavski –, y esto será lo que absorberá la atención del espectador.

"Stanislavski dijo en uno de los ensayos: ¿Qué hacer con Chichicov? ¿Cómo evitar que resulten aburridas estas eternas y monótonas entradas suyas y sus conversaciones sobre el mismo tema?. Hay para ello un solo medio: la acción transversal. Usted – me dijo – tendrá que saber mostrar cómo, por una circunstancia furtiva, nace en Chichicov el plan de la compra de almas muertas, cómo este plan va creciendo, cómo llega a su apogeo y, finalmente, a su vertical caída. Si usted es capaz de dominar en este papel la acción transversal, ganará un importante galardón.

"Stanislavski, al principio, no nos dijo nada sobre los objetivos más importantes de este espectáculo, considerándolo prematuro. Era su sistema.

- ¿Sabe usted hacer negocios?
- ¿Qué quiere decir?
- En fin, comprar algo muy barato, vender caro, engañar al comprador, hacer propaganda a su mercadería, adivinar el precio mínimo, hacerse el pobrecito, jurar, invocar a Dios por testigo, etc.
- No sé hacer ninguna de esas cosas.
- Pues tiene que aprender: esto es esencial para su papel.

"Como al principio me había dicho: "Usted tiene las articulaciones dislocadas. No tiene un órgano sano, hay que empezar por curarlo, enseñarle a caminar; digo caminar y no interpretar", ahora se dedicaba a mí con extrema cautela como lo haría un médico, y, según lo entiendo ahora, este cuidadoso trabajo iba dirigido,

principalmente al ordenamiento y modelado de la conducta física de Chichicov. Este, precisamente, era su método de cura, método que, posteriormente, esgrimió como el más seguro para llegar a la meta final de la asimilación total de un personaje, y que denominó el "Método de las Acciones Físicas"

"La labor empezó con charlas que nada tuvieron que ver con nuestras charlas anteriores.

- ¿Y por qué diablos Chichicov anda comprando a los muertos? – me preguntó de sopetón.

- ¿Cómo "para que"? Pues lo dice el libro: para hipotecarlos como si fueran vivos y cobrar dinero.
- ¿Y para qué todo eso?
- Será porque le conviene... para cobrar.
- ¿Por qué?
- ¿Por qué le conviene hacer esta operación? ¿Para qué quiere él este dinero? ¿Qué se propone hacer con él? ¿Pensó usted en ello?
- No; así en detalle, no lo he pensado.
- ¡Pues, piense!
- Y prosigue: –Está bien. Pongamos que las almas están ya hipotecadas y el dinero cobrado. ¿Y después?
Otro silencio. – Usted tiene que conocer con exactitud, en detalle y de un modo concreto la finalidad de todo lo que está haciendo.
- Póngase en lugar de Chichicov. ¿Qué haría usted en estas circunstancias?
- Pero yo no soy Chichicov, el lucro no me interesa
- Pues, figúrese que esto le interesara en sumo grado, ¿cómo procedería entonces?"

En una palabra, exigía el conocimiento de la vida de su héroe en todos los detalles

"No advertí el momento en que de las charlas pasamos a la acción. Nos entreteníamos jugando, pero en realidad ya estábamos ensayando el prólogo de la obra.

Chichicov, tras una serie de negocios catastróficos, se queda de nuevo en fojas cero. Como último recurso toma por su cuenta un negocio muy dudoso: hipotecar una posesión rural completamente arruinada, con la mitad de los siervos muertos en epidemia. La concesión de la hipoteca depende del secretario del Consejo tutelar

Hipotecario, un zorro corrido, imposible de engañar, y a quién Chichicov tras perseguirlo cual un sabueso, lo ubica en la fonda, y decide conseguir su objetivo o morir.

Todo esto fue comentado en nuestras charlas con Stanislavski, cuando buscábamos el punto de partida de la conducta de Chichicov en el prólogo de la pieza.

- Veamos Toporkov, ¿cómo procedería usted en estas circunstancias?
- Supongo que Chichicov debe sentir.
- Deje en paz los sentimientos de Chichicov, piense en cómo actúa. ¿Y?

No intento enumerar aquí todas las sutilezas pedagógicas empleadas en esta escena por Stanislavski para conseguir de mí una conducta natural y orgánica; sólo diré que fue un trabajo largo y minucioso y que no sobrepasaba, al principio, la acción física, es decir debía disimular mi presencia cerca de la mesa para poder observar a mi compañero, sin ser visto por él, aturdirlo para que se detuviera en plena marcha; cortarle hábilmente el camino hacia la salida; deslizarle diestramente la coima, para que nadie observara la maniobra, etc. Todo esto, por ahora, sin acudir al texto de la obra.

– Usted aprendió ahora a efectuar una serie de acciones físicas. Unalas en una línea continuada y obtendrá el esquema de la acción física del prólogo. Resumiendo ¿qué tiene que aprender a hacer? Disimular su presencia y acechar el más mínimo movimiento de su partenaire. Apenas haga una tentativa de irse, deténgalo, impídale el paso, atraiga su atención con alguna cosa, desoríentelo aprovechando su sorpresa, para deslizarle la coima, sin que nadie lo advierta. Por el momento es suficiente. Es la parte inicial del prólogo. Aprenda a hacerla bien. Si para ejecutar todo esto necesita usted el parlamento, hable, pero sin acudir al texto exactamente, sino a la idea que contiene. No interprete nada, actúe. Nada para nosotros todo para su partenaire. Compruebe por las reacciones de éste si su propia acción es correcta.

"Por el momento todo giraba exclusivamente alrededor de la conducta física. Al seguir este método nuestra labor tomaba la forma o de un juego entretenido, o de una clase de ejercicios con los elementos más primarios de las acciones físicas, con Stanislavski. Convertido en un profesor exigente que de pronto, nos pedía que le describiéramos oralmente toda la línea de actuación de las personas del prólogo. Esta labor prosiguió hasta que, logramos cumplir en cierta medida con el objetivo

propuesto: relatar y ejecutar todo el esquema de las acciones físicas contenidas en el prólogo.

"En aquél entonces yo no percibía aún el hondo sentido de estas prácticas; no conocía el secreto de Stanislavski, y no sabía que la finalidad de éstas era penetrar en lo más hondo, en lo más intrincado del sentir humano a través de una correcta ejecución y una lógica consecuente de las acciones físicas, es decir, llegar, a fin de cuentas, a la misma calidad que habíamos perseguido vanamente durante el primer período de Stanislavski en nuestro trabajo.

"Stanislavski consideraba como única e indiscutible base del arte teatral la acción, eliminando despiadadamente todo aquello que se encontraba fuera de su esfera.

— ¿Para qué hace esto? ¿ Qué agrega esto a la acción transversal?. Todo lo que no lleva a la finalidad, al superproblema, está demás.

"Toda acción física debe ser una acción efectiva que conduce hacia alguna finalidad, igual que cada parlamento dicho en el escenario. Stanislavski solía citar a menudo la siguiente máxima: "Que ninguna de tus palabras suenen a hueco y que tus silencios nunca resulten mudos".

"El objetivo de la acción verbal del actor consiste en comunicar al partenaire la percepción visual que él tiene de una imagen dada. Él mismo tiene que imaginarse el cuadro con la máxima claridad, para que su compañero pueda percibirlo con la misma intensidad y claridad en los detalles.

Y pasamos a la escena *La visita a la casa del Gobernador.*

"Este cuadro sigue inmediatamente al prólogo. Si en esa parte Chichicov se decide a actuar, en este cuadro ya se inicia la acción propiamente dicha, es decir el comienzo de la materialización del plan.

Esta visita tenía suma importancia para Chichicov. En la casa del Gobernador conocería a los terratenientes, a quienes pensaba comprar la "mercadería" y, también a los funcionarios públicos, por cuyo intermedio tendría que legalizar esas transacciones. Pero no le bastaba conocerlos; le importaba ser introducido en este círculo por el mismo Gobernador, ser recomendado por él. Y para que ello suceda, ¿qué cosa tenía que conseguir Chichicov en su breve visita?.

- A ver, dígalo con un solo vocablo. Determínelo con un solo verbo que pudiera marcar la línea de su conducta.
- Caer en gracia al Gobernador.
- Si, pero lo quiero más exacto.
- ¿Algo así como cautivar?

- Bueno, digamos conquistar, conquistarlo... Partiendo de la acción transversal de su papel ¿consiguió usted algo del Gobernador? ¿ A qué aspiraba? ¿Para qué quería meterse en su casa?

- Para conocer allí a los terratenientes y ...
- ¿Cómo puede entrar a la casa del Gobernador...? ¿ Qué necesita para ello?
- Una invitación.
- ¿La obtuvo?
- Sí, me dijo: "Venid esta noche a mi casa a una fiesta".
- Ahí está. Esto es lo más importante que logró conseguir en su visita. Toda la escena está bajo este denominador. Todo conduce a ello; que esto sea su única preocupación, su único afán. Conseguir la invitación.

- En el trabajo hay que partir siempre de sí mismo, de su propias cualidades y, en segundo término, seguir las leyes del oficio. ¿Y cómo son los modales de Chichicov...?

Vaya entrenándose bien en todo lo que está haciendo ahora y cuando sepa hacerlo de un modo fácil, ágil y racional, ya con esto estará mucho más cerca del aspecto físico de su héroe".

La próxima CH. D. N° 39 - MAF II, prosigue con el libro de V. O. TOPORKOV.

Tema: Posteriormente, en uno de los ensayos de "Tartufo", dijo Stanislavski: "Antes que nada hay que trazar una lógica sucesión de acciones físicas. Esta es la base del estudio de un rol".

Esta CH. D. N° 39 - MAF II, prosigue con la reproducción de fragmentos del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI DIRIGE":

"Stanislavski, desde tiempo atrás, intuyó que el secreto del domino de papel se basa primordialmente en el estudio de la acción física del personaje. Si ésta resulta correcta e interesante, la correspondiente formulación vocal del papel surgirá como una consecuencia fácil y natural.

"Recuerdo lo que contaba la brillante actriz del Teatro de Arte, A. O. Stepánova de su primer encuentro con Stanislavski. Siendo ella aún muy joven —unos 16 ó 17 años— fue aceptada en el Teatro de Arte, y le fue confiado el papel de Mstislávskaja en "Zar Fedor" de Tolstoi. Ese mismo día fue citada para hacer el papel por lo que era inútil que se pusiera a estudiarlo. Ella viene al ensayo, se mete, temblando de miedo, en un rincón, esperando el fatal desenlace. El ensayo se acerca a su escena. Stanislavski pregunta: "¿Quién hace el papel de Mstislávskaja?" La joven intérprete sale toda confusa de su escondite y se presenta a Stanislavski. Éste la saluda con toda cordialidad y le dice que suba al escenario a ensayar.

- Pero no sé nada, no aprendí mi papel.
- Mejor así. Deje su cuaderno y vaya al jardín, a la cita que tiene con un joven... Para reunirse con usted el galán tiene que salvar una empalizada. Espérelo... Aguce su oído, trate de adivinar por dónde aparecerá, por dónde saltará la empalizada. Invente algún juego. Por ejemplo, escóndase y déle un susto. ¿Supongo que esto lo sabrá hacer?. Entonces empiece.
- Y, ¿qué tengo que decir?
- Cualquier cosa que se le ocurra en estas circunstancias..."

"Algunos actores tienen la costumbre de presentarse al primer ensayo con el papel bien estudiado y memorizado. Esta costumbre desesperaría sin ninguna duda a Stanislavski. Sentía terror ante la sola idea de que el actor empezara a hablar antes de tiempo. Veía un grave peligro en que el parlamento "posase en los músculos linguales". El tono siempre resultará vivo, orgánico, expresivo y claro, si es una consecuencia de auténticos impulsos y deseos, de claros pensamientos, de coloridas percepciones visuales, y otros ingredientes que suman la imagen escénica, y que son tan importantes en el momento de la elaboración de un papel.

"He aquí lo que dijo Stanislavski, refiriéndose a esta cuestión en uno de los ensayos de "Tartufo": "Antes que nada hay que trazar una lógica sucesión de acciones físicas. Esta es la base del estudio de un rol. Allí donde el trabajo del actor se basa en los músculos de la lengua, prima el oficio; mientras que el actor que parte de percepciones visuales es un creador".

"Ahora es la escena "*En la casa de MANILOV*":

"Esta escena que se desarrolla en la casa de Manilov nos parecía muy difícil. Esta dificultad residía en lo difícil de definir la línea de acción de su protagonista. Kedrov, en ese papel, no encontraba respuesta a la pregunta: ¿qué quiere Manilov?

Al mostrar a Stanislavski la escena, sucedió un curioso incidente cómico. Una vez montados los decorados, más o menos definitivos, de la habitación de Manilov, Kedrov y yo ocupamos nuestros puestos. Stanislavski nos dijo que empezáramos, acompañando esta invitación con una de sus habituales frases, tales como: "Por favor, no hagan teatro, olvidense de mí", etc. Pero, apenas abrimos la boca para comenzar nuestro diálogo, vimos que Stanislavski se inclinaba hacia Sajnovsky e iniciaba con él una conversación en voz baja. Decidimos hacer un compás de espera. Pero la conversación se iba prolongando. Intercambiamos una mirada y nos pusimos a deliberar, también en voz baja, si convenía esperar o empezar el ensayo ya. Llegamos, inclusive, a discutir hasta que uno de nosotros ganó la partida e iniciamos la escena, pero a las primeras frases, Stanislavski nos interrumpió:

- ¿Qué pasa? ¿Por qué de repente este sobre juego? Tan bien que habían empezado y de pronto este "teatro".
- Pero, si aún no hemos empezado...
- ¿Cómo? Justamente antes de vociferar estas frases, qué bien se estaban adaptando el uno al otro; así hubieran seguido. ¿Cuál es el sentido de esta escena entre Manílov y Chichicov? Ninguno de los dos quiere ser el primero

en entrar en la habitación y cada uno invita al otro para que lo haga. Toda esta discusión y este acomodarse para dejar la puerta al otro, fue muy bien iniciado por ustedes. No obstante estar conversando los estuve observando todo el tiempo, y de repente todo se echó a perder... ¡Es horrible!

— ¿Ahora se dan cuenta donde está el problema? Chichicov viene por un asunto delicado, complejo y peligroso —la compra de almas muertas— y tropieza con una persona que se propone utilizar su llegada para tomar una serie de "fotografías" sobre el tema: "La llegada de Pablo Ivánovich Chichicov a mi finca rural". ¿Se dan cuenta cuán distintos son los objetivos de ambos y cómo se molestan recíprocamente en conseguir cada cual el resultado deseado?

"Pongan en su acción el máximo de temperamento. Chichicov puede a duras penas contener la rabia, pero está obligado a mostrarse cortés y comedido e inventar alguna ingeniosa maniobra, para poder tomar la iniciativa de la conversación. Y luego, cuando la palabra fatal está dicha por fin y Manílov, enmudeció de sorpresa, piensa que se las tiene que ver con un loco, cuánto ingenio, cuántos esfuerzo necesita Chichicov para serenar a su huésped y persuadirlo de que, precisamente, el negociado de almas muertas cimentará los lazos de la extraordinaria amistad que los une.

Ahora es la escena "*En la casa de Nozdriov*".

"Stanislavski volvió a insistir sobre el método de trabajo con el actor.

"Usted, Sajnovski, sabe marcar muy bien la interpretación al actor, "mostrarle" la escena. Tiene un indudable talento "interpretativo". Tendría que probarse como actor. Pero, con "mostrar" al actor la escena, raras veces se llega a la meta. Hay que saber crearle un "cebo" incentivo. En esto consiste el arte del director pedagogo. Tampoco hay que darle al actor todo servido. Que llegue por su propio esfuerzo adonde usted quiere llevarle.

"Nada se consigue sin esfuerzo, y sólo vale lo que se consigue con esfuerzo". Su misión es ayudarlo, poniendo en su camino incentivos, estimulantes. Pero hay que intuir a quién se puede estimular y en qué circunstancias.

"Respecto de la escena de la partida del juego de damas con Nozdriov, dirigiéndose a mi Stanislavski me dice: "Recuerde esto: si después de interpretar una escena puede recordar detalladamente todas las sutilezas del juego escénico de su

partenaire, significa que usted mismo interpretó bien la escena, puesto que estaba en posesión de la cualidad máxima del actor: la concentración.

"En la casa de Plushkin".

"Plushkin está sentado en su habitación. Entra Chichicov, tomándolo por el ama de llaves, empieza a dialogar con él. Posteriormente el malentendido se aclara y Chichicov, disfrazando el verdadero móvil de sus maquinaciones con la apariencia de un acto de ayuda para con el pobre anciano, le arranca el consentimiento para la venta de las almas muertas y se marcha de la casa del avaro terrateniente.

Stanislavski: "Finalmente están dichas la primeras palabras, la situación está más o menos aclarada y empieza el diálogo. Y usted empieza directamente desde el diálogo, soslayando lo más interesante, el momento de la orientación de los personajes, de su mutua acomodación.

"En la vida real es un elemento que nunca se omite, ¿por qué, entonces, en el teatro siempre se lo deja de lado? Es sin embargo de vital importancia. se lo aseguro, es lo que más convence al espectador, lo que guía al actor por el sendero de la verdad y de la fe en su acción; y ésta es la base.

"El momento de la orientación puede ser muy breve, apenas perceptible, por lo contrario, largo y bien marcado. El momento de la orientación, de la auscultación mutua, no siempre termina con la iniciación del diálogo. Generalmente las primeras frases aún no suenan activamente, ya que ninguno de los participantes de la acción ha tenido tiempo suficiente para una apreciación de su adversario. Los dos siguen auscultándose recíprocamente. Esta observación se adapta particularmente bien a un tipo tan suspicaz como lo es Plushkin.

Stanislavski: "La pérdida de la hoja de papel es, para Plushkin, un evento de gran trascendencia. Aquí lo importante es saber buscar de veras. Sólo a través de su modo de buscar podrá usted transmitir toda la hondura de su estado anímico. Hace falta una gran concentración, una atención auténtica. En una palabra, menos sentimiento y más acción.

"Cada uno de estos trozos tiene que ser interpretado veraz y lógicamente, tiene que ser consecuente, desarrollando el trozo anterior y unirse en una línea continua de creciente acción.

"No piense ni en la imagen exterior del personaje ni en sus estados anímicos. Tiene usted una serie de episodios muy diferentes para expresar sus estados anímicos.

"Antes que nada tiene que crear el esquema de su acción física de cada uno de los episodios, para después unirlos en una sola línea de conducta. Es el método más seguro para poder encarnar la idea que Gogol quiso expresar en la imagen de Plushkin.

Al finalizar la escena con Plushkin, —dice Toporkov—, Stanislavski me expresó: "Esto va muy bien...;Usted ya va sintiendo con que cuidado hay que sondear el papel! y cómo tejer las finísimas, vivas y orgánicas telas de araña de la conducta del personaje, tejer con gran cautela, para que no se rompan. No meta en ellas la basta sogá del bajo oficio teatral; tenga la paciencia de tejer con estos hilos la tela del arte sublime y orgánico; con el tiempo se volverá fuerte y resistente y, entonces, ya no habrá temor de que se rompa tan fácilmente. Siga trabajando sin forzar nada, usando como trampolín, las acciones orgánicas más simples, más cotidianas. Por ahora no piense en su imagen exterior. Ésta vendrá por sí sola, como consecuencia de la correcta actuación en circunstancias dadas".

"En la casa de KOROBOCHKA"

Stanislavski comparó la escena "Chichicov en la casa de Koróbochka", con la compostura de un reloj de un mecanismo muy extraño. Chichicov el mecánico.

"Koróbochka está encantada de vender a Chichicov las almas muertas, la operación lo resulta sumamente ventajosa, pero tiene miedo de malvender, de perder una ocasión excepcional para enriquecerse. De este modo ella tiene para toda la escena un solo objetivo, y muy simple, por cierto: no caer en el lazo de Chichicov, no malvender.

"Nos hacíamos preguntas —afirma Toporkov— tratando de adivinar los pensamientos del otro, de intimidar, persuadir, ablandar; nos atacábamos con furia, retrocedíamos y volvíamos a la lucha. En todas nuestras acciones había lógica, finalidad, convicción en la importancia de lo que estaba sucediendo y fijación exclusiva en el partenaire. Nos olvidamos del espectador. Nuestro juego era sencillo, sin ningún truco cómico, y, no obstante eso, el pequeño grupo de espectadores, encabezados por Stanislavski se reía hasta casi caerse de sus sillas.

"-¿ Qué es lo que acaba de pasar? –comentó el maestro al terminar el ensayo—. Usted fue llevado por una ola de intuición e interpretó maravillosamente la escena. Esto es lo más valioso que hay en el arte. Sin esto el arte es imposible. Nunca más podrá interpretar la escena del mismo modo. Esto no se puede fijar. Sólo se pueden fijar los caminos que lo llevaron a este resultado. Le estuve obligándolo, Toporkov, a buscar la sensación de la intuición. Yo lo empujaba al sendero de una simple consecuencia lógica, al sendero de una comunión orgánica y auténtica. Al sentir que su conducta se desarrollaba lógicamente, usted dio fe a sus propias acciones, y vivió en el escenario un trozo de la vida orgánica y auténtica. Esta lógica está en nuestras manos, esto sí es fijable, es comprensible, y sin embargo es el camino hacia la intuición. Estudie este camino, fíjelo en su memoria, y los resultados vendrán consecuentemente. Yo le ayudé a hacer los primeros pasos y el resto del camino lo hizo usted por sus propios medios, sin ninguna ayuda.

- ¿Y la señora Lilina, que interpretaba a la Koróbochka?
- La señora Lilina, para empezar, simplemente se interesó en nuestro trabajo, se interesó por el proceso de la paulatina "reanimación" de Toporkov. Habiéndose interesado de veras en el procedimiento, logró en consecuencia, poner atención en él. Esta atención es la auténtica concentración en el objeto".

"Cierta vez, en un época muy posterior, durante uno de los ensayos de "Tartufo", Stanislavski dijo lo siguiente:

- "Muchos son los que conocen el método. Son contados los que lo saben aplicar. Yo, Stanislavski conozco el método pero aún no sé aplicarlo, o, más bien, apenas lo voy sabiendo. Para poder dominar este método por mí elaborado, tendría que nacer por segunda vez, y, habiendo llegado a los diez y seis años, reiniciar mi carrera de actor.

"La escena de Cámara".

"Así se dió en llamar una escena de la obra, en la que los funcionarios, asustados y deprimidos, se reúnen en la casa del procurador para una "consulta de cámara", referente a los escandalosos rumores que sobre Chichicov se expanden por toda la ciudad, amenazando con desagradables consecuencias para todos.

"Al hacerse cargo de la dirección de esta escena, Stanislavski empezó por hablarnos de los vicios del sistema de las exageraciones exteriores, recriminando a los actores su falta de lógica.

- ¿Por qué hacen estas muecas al entrar a la habitación?
- Es por el miedo... estamos muy asustados por los acontecimientos...
- No se puede interpretar el miedo... hay que salvarse del peligro, pero el peligro no está aquí, sino allá, de donde ustedes vienen. En esta habitación no hay ningún extraño, todos se conocen y sin embargo siguen atemorizados... Les falta lógica. En vez de sentir alivio, tratan de "interpretar el miedo", y lo hacen primariamente, con exageración. La forma aguzada se obtiene a través de la lógica y la consecuencia en la conducta. Si yo no creo en su lógica, usted no podrá convencerme de nada, aunque para ello caminara cabeza abajo o pegara en su cara cinco narices y ocho cejas.

"A uno de los actores Stanislavski le preguntó: -¿Qué está usted haciendo con el pañuelo?

- Me estoy enjugando el sudor
- ¿Para qué?
- El personaje transpira de miedo y se está enjugando la cara.
- Así nadie enjuga el sudor. Es una exageración. Usted está representando y de manera exagerada la sensación del miedo. Pruebe secarse la cara de verdad.

"Este ejercicio –dice Toporkov– se prolonga por mucho tiempo, y todos los integrantes del elenco terminan por participar en él. Siguiendo con su plan, tomándose las cosas con uno o con otro, Stanislavski se va demorando en las más simples acciones físicas, aparentemente carentes de toda importancia, y exige su ejecución exacta y completa. Stanislavski al parecer con toda la premeditación, limitaba los ensayos a los ejercicios con los elementos más simples de la técnica escénica. En la actualidad esta escena se interpreta de un modo brillante y bastante incisivo, pero ¡qué trabajo complicado y sutil tuvo que realizar Stanislavski!, cultivando en los intérpretes la sensación orgánica de los acontecimientos.

"Habiendo empezado por las acciones físicas más simples, exigía su absoluta precisión. Quería que se partiera desde una posición lógica y comprensible, sin forzar nada, sin cargar al actor con objetivos superiores a sus fuerzas, pero , esto si, allanándoles el camino.

Stanislavski no decía cómo había que interpretar la escena, no marcaba nada a los actores. Aplicando toda la sutileza, todo el ingenio de su método, abría ante los intérpretes el camino de la lógica y de la fe en la autenticidad de sus acciones, ayudándoles a descubrir todos los elementos vivos y humanos de su papel".

En nuestra próxima CH. D. N° 40 - MAF II, proseguiremos con el libro "STANISLAVSKI dirige".

Tema: *Y en los ensayos de la obra póstuma que él supervisó, "Tartufo" dijo: "Mi método consiste en saber provocar en mí mismo las sensaciones del momento". Todo el Método se reducía, según su opinión, a la acción física.*

Esta CH. D. N° 40 - MAF II, prosigue con la reproducción de los fragmentos seleccionados del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige".

Fiesta y cena en la casa del Gobernador.

"Trabajando en esta escena de gala, Stanislavski se puso como objetivo el robustecimiento aún mayor de la línea de la acción transversal del héroe de la obra.

"El comienzo del trabajo con esta escena era más bien desacostumbrado. Stanislavski había partido de la elaboración de ritmos generales en la conducta de los invitados. Fue establecida una escala de ritmos que empezaba con cero-actitud inmóvil hasta el dinamismo máximo. Hay unos veinte actores al rededor de la mesa, conversando tranquilamente. La mitad de ellos está hablando, la otra mitad escucha. Las voces suenan graves. Este es el ritmo N° 1. El N° 2 es casi igual, pero la voces suenan algo más agudas. Sigue el ritmo N° 3, las voces se hacen aún más agudas y su "tempo" es algo más acelerado; el que escucha, parece querer interrumpir al que habla. El ritmo N° 5 la voz se vuelve cada vez más aguda, el "tempo" no sólo es más acelerado, sino intermitente; el partenaire en realidad ya no escucha, sólo busca la oportunidad de interrumpir al que habla. Con el ritmo N° 6 ya hablan los dos a la vez, sin escucharse, con voces agudas y en "tempo" galopante, sincopado. El ritmo N° 7: voces agudísimas sincopadas al máximo; nadie escucha, todos tratan de hacerse escuchar, etc., etc. La verdad es que esto parecía más bien una clase de música y no un ensayo teatral. Y esto era lo formidable, lo emocionante.

Nadie podía quedar inerte, todos se contagiaban con el ritmo general, todos se rendían ante su hechizo.

"Me sorprendía que un ejercicio, al parecer completamente mecánico, pudiera engendrar una línea de conducta humana tan viva, tan orgánica, tan sutil y de tan heterogéneo colorido.

Charlando con los intérpretes en vísperas del estreno de "Almas Muertas", Stanislavski dijo: –Entrego al público este espectáculo, aunque no esté maduro todavía.... Aún no es "Almas Muertas", aún no es Gogol, pero veo en el trabajo de ustedes los brotes vivos del futuro espectáculo gogoliano. Vayan por este derrotero y hallarán al verdadero Gogol. Y dirigiéndose a mi, agregó. –Usted acaba de curarse de su enfermedad. Ya aprendió a caminar, hasta a actuar en forma somera. Trate de robustecer esta línea de acción, viva pero aún endeble. Pasarán cinco o diez años y usted sabrá interpretar al verdadero Chichicov. Y dentro de veinte comprenderá a Gogol".

TARTUFO. Charla preliminar y comienzo de los trabajos prácticos.

"El trabajo póstumo e inconcluso de Stanislavski en el Teatro de Arte fue la preparación de la obra de Moliere "Tartufo". El maestro inició esta labor poco antes de su muerte, con un reducido número de actores y con fines pedagógicos. Por eso sería acertado denominarlo "el trabajo sobre el perfeccionamiento de la técnica interpretativa".

"Un proyecto de dirección, sin posibilidad de ser afrontado y encarnado por el actor, se quedará en proyecto y no llegará nunca a constituir un espectáculo. Podremos, es cierto, valorar en él la fantasía del director, pero un espectáculo de esta índole no puede llegar al corazón del espectador.

"El anhelo de Stanislavski era poder encarnar en imágenes escénicas la inmortal obra de Moliere con la ayuda de una nueva, convincente y más perfeccionada técnica interpretativa.

"Comprender, según su expresión, era saber, sentir, conocer. Para que los directores de escena "supieran", debían haber pasado primero por el pellejo del actor. De este modo nació la idea de un espectáculo cuyos papeles fueron distribuidos exclusivamente entre los directores.

Unos diez directores se habían reunido en la sala de ensayos del pasaje León-tievski. También había allí algunos observadores, gente que no participaba del espectáculo.

"Todos ellos, reunidos alrededor de una mesa esperaban, emocionados, la aparición de Stanislavski. Fue, si mal no recuerdo, en la primavera de 1938, pocos meses antes de la muerte del maestro: Se sentía mal, las fuerzas lo abandonaban, y, por añadidura, acababa de salir de una gripe que le había afectado las piernas. Los ojos de todos los presentes estaban fijos en la puerta por donde tenía que aparecer Stanislavski. Atardecía; la sala estaba en semipenumbra. Y de ella emergió de pronto un grupo extraño: Primero una enfermera, vestida de blanco, después la alta y encorvada figura del maestro con la cabeza nívea. Lo sostenían de ambos lados. Moviendo pesadamente las piernas.

"Stanislavski se dirigió hacia la mesa, saludó a todos con una inclinación de cabeza y ocupó su lugar.

"Tras las primeras frases sobre temas generales, el maestro preguntó a los directores:

- Vamos a ver, señores, ¿qué obra eligieron para poner en escena?
- Quisiéramos probar nuestras fuerzas en "El casamiento de Gogol".
- ¿"El casamiento"? ¿Y para qué eligieron una pieza tan difícil? En fin... como quieran...

"El maestro sugirió a los futuros intérpretes de "El casamiento" que efectuasen un sencillo ejercicio. – Por favor... escriban una carta. Háganlo con objetos imaginarios, pero como si los usaran realmente, muestren cómo toman la lapicera, cómo arriman el tintero, cómo lo abren, cómo doblan el papel... Cuantos más detalles, tanto mejor. No se apuren, concéntrense en esta ocupación, hagan todo para ustedes mismos, nada para los demás.

"No aventuramos juicio alguno sobre cómo se iría desarrollando el proceso del trabajo con el planeado espectáculo que había comenzado con el ejercicio de una acción física simplísima, sin relación alguna con el contenido de la obra. Este ensayo fue primero y único. El estado de su salud, además de otras causas, no permitieron a Stanislavski continuar con este trabajo.

"Pero el trabajo con el grupo de directores coincidió con el auge de la otra labor fundamental iniciada hacía ya tiempo por Stanislavski con varios actores seleccionados, encabezados por el director M. N. Kédrov, en la preparación de "Tartufo".

"En su primera charla Stanislavski trató de establecer las bases del carácter del trabajo de cada uno de nosotros y de la relación recíproca de los componentes del grupo. Apelaba a nuestra franqueza y honestidad.

"—Si lo único que les interesa en esta empresa es la posibilidad de interpretar un papel más, con una técnica ligeramente remozada, debo desilusionarlos de antemano. No es mi propósito montar un espectáculo, no me interesan ya los laureles de director. Lo que importa es transmitirles todo lo que pude acumular a lo largo de mi vida. Quiero enseñarles a interpretar papeles y no un papel determinado.

"—Les ruego que me digan honestamente— ¿quieren ustedes hacer este aprendizaje? Les pido una contestación franca. Es lógico que los atraiga mucho más la posibilidad de hacer dos o tres papeles brillantes, que la perspectiva de un aprendizaje largo y penoso. Pero tengan la hombría de confesarlo. Respetaré mucho más una honesta confesión que un fingido acomodarse a mis deseos.

"El arte del Teatro de Arte es de tal naturaleza, que exige una constante renovación, un constante y tenaz auto perfeccionamiento. Este arte está basado en la pintura de una vida viva y orgánica, y no tolera formas y tradiciones congeladas. por más hermosas que éstas fueren. El teatro es un arte vivo, y como tal está sujeto a un constante desarrollo y movimiento. Lo que ayer estaba bien, hoy ya no sirve. El arte de esta naturaleza requiere una técnica muy especial: no la técnica del aprendizaje de definidos métodos teatrales, sino la técnica que les permitirá dominar las leyes de la naturaleza creadora humana, influenciar esta naturaleza, encauzarla, descubrir en cada espectáculo sus posibilidades creadoras, su intuición.

"El dominio de la técnica debe ser el patrimonio de todo nuestro organismo teatral, abarcar a todos sus actores y directores. Nuestro arte es un arte colectivo.

"Al irme de este mundo, quiero legarles las bases de esta técnica. No pueden ser transmitidas ni oralmente ni por escrito. Tienen que ser estudiadas en la práctica. Si en nuestro trabajo conseguimos un buen resultado, y ustedes llegan a comprender esta técnica, en el futuro la seguirán desarrollando y propagando.

Más adelante iniciamos los ejercicios prácticos. En un primer momento se efectuaron bajo las indicaciones de M. N. Kédrov con la directa supervisión de K. S. Stanislavski.

"En el trabajo –solía decir el maestro– hay que partir en primer término de sí mismo, de sus cualidades personales; en segundo término, siguiendo las leyes creadoras de la naturaleza; y en el tercero, subordinando su propio yo a la lógica de otra persona, es decir, persona-rol, el personaje interpretado.

"El arte empieza en el momento –decía el maestro– cuando el personaje, el papel, desaparece y queda el "yo" circunstanciado por la pieza.

"– Mi método consiste en saber provocar en mí mismo las sensaciones del momento.

No se puede afirmar que Stanislavski, en sus últimos ejercicios haya aportado algo realmente nuevo o contradictorio a los anteriores principios de su método, lo cual se verá en la descripción de los ensayos de "Tartufo". Pero hoy, el método, la técnica del maestro está más concretada, más acabada y se define actualmente como el "Método de las Acciones Físicas".

"En este momento toda la base del método se reducía, según su opinión , a la acción física, y trataba de eliminar todo lo que pudiera provocar el confucionismo en este concepto. Si alguno de nosotros le recordaba algún sistema suyo anterior, fingía ingenuamente no comprender de qué se trataba. Así, cuando una vez alguien le dirigió la siguiente pregunta:

– ¿Cuál es "la naturaleza esencial" de la escena?

Stanislavski replicó a su vez, fingiendo sorpresa:

– ¿Cómo, qué "naturaleza esencial"? ¿Qué es esto? Nunca oí algo parecido...

"Era una mentira. En una época este término fue lanzado a la circulación por el mismo Stanislavski. Pero en esta ocasión le impedía concentrar nuestra atención y dirigirla por el cauce requerido. Temía todas las miradas retrospectivas que pudieran frenar sus pasos hacia la meta.

"Cuando una de las actrices le dijo que guardaba detalladas anotaciones de todos los ensayos en los que había intervenido bajo su dirección, hacía algunos años, y ahora no sabía cómo disponer de este tesoro, el maestro le contestó:

" – Quémelo todo.

"La cualidad viviente más convincente de nuestro arte es la sinceridad. Todo lo que está dicho o hecho sinceramente no provoca dudas. Una risa franca contagia; una risa falsa, fingida, rechaza. Las lágrimas sinceras conmueven, mientras que una pena simulada, un llanto ficticio nunca conmoverán. La sinceridad es una cualidad humana hechicera. El actor que consigue ser sincero en el escenario es siempre atrayente.

"La capacidad de ser sincero en las condiciones del escenario es el talento escénico.

"La sensación de verdad, la capacidad de entregarse a los sucesos de la obra con toda la fe, con toda la sinceridad, llevar ininterrumpidamente la línea lógica de sus acciones, creer sinceramente en la lógica ajena: he aquí lo que exige Stanislavski del actor. Estos eran los elementos que pretendió conseguir de nosotros, intérpretes de "Tartufo".

"Más de una vez fuimos prevenidos por el maestro contra una concepción fría y cerebral del arte. Nos exigía acción y no especulación.

" – Para actuar con audacia no hay que patlear en el mismo sitio, hay que cultivar en sí mismo la capacidad de dejarse llevar, de dejarse absorber por la acción. Quiero hacerlo y lo hago con valor. La acción se genera en la voluntad, en la intuición; la especulación nace en el cerebro, en la cabeza. Mi método es necesario sólo para dar rienda suelta a la creación de la naturaleza orgánica del actor".

"Afirmando la naturaleza orgánica como el elemento decisivo en el arte del actor, Stanislavski creó el método para poder abordarla. Los elementos de la acción física del actor, en el proceso de la creación de un personaje, nunca fueron ignorados por Stanislavski. Ya en el trabajo con "Desfalco" el maestro exigía de los actores un control de la limpieza y el acabado de cualquier acción física, por insignificante que ésta pudiera parecer. La misma exigencia, aún en un grado mayor, se puso en evidencia en el trabajo con "Almas Muertas.

"La selección misma de las acciones físicas, de las circunstancias dadas, etc., siempre estuvo condicionada por los propósitos finales.

"También sería un error considerar la acción física sólo como un movimiento plástico que expresa la acción. No; es una acción auténtica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que, en el momento de su ejecución, se convierte en una acción psicofísica. Trabajando con nosotros el maestro comenzaba invariablemente sus observaciones con las siguientes palabras:

" – A ver, ¿qué hay aquí en el sentido físico?

Esto significaba que había que conducir la escena al lenguaje de las acciones físicas, tanto mejores cuanto más sencillas.

" – No me hablen de sentimientos que no se pueden fijar. Lo único que se puede recordar y fijar es la acción física.

"Nos tenía categóricamente prohibido aprender el diálogo. Era la condición sine qua non de nuestro trabajo, y si, de pronto, alguien empezaba a recitar los versos de Moliere durante el ensayo, el maestro interrumpía la escena bruscamente. El aferrarse a un texto, a unas palabras, y aún más al diálogo exacto de la obra, era para él un signo de impotencia en el actor. Consideraba como el mayor éxito de un actor que éste lograra mostrar el esquema de las acciones puramente físicas, en las cuales se basaba tal o cual escena, utilizando una cantidad mínima de palabras, las más necesarias. Las palabras jugaban aquí un papel completamente utilitario.

"La memorización del texto y fijación de los decorados son cosas que nunca hacíamos en nuestros ensayos. Se hacía la lectura del texto con el exclusivo fin de definir la línea de la acción física de la escena.

"Stanislavski solía decirnos:

" – Si logran interpretar una escena siguiendo el esquema de sus acciones físicas, sin acudir al texto ni a los decorados y sólo conociendo el argumento, pueden considerar hecho su papel en un treinta y cinco por ciento. Antes que nada hay que definir el desarrollo lógico de sus acciones físicas. Es así como hay que prepararse para el papel.

"El pintor, antes de plasmar en su cuadro las complicadas sutilezas psicológicas, tiene que empezar por "sentar" o "incorporar", o "acostar" a su modelo en un dibujo sobre la tela, para que realmente parezca que éste está sentado, o "de pie", o "acostado". Esto será el esquema del futuro cuadro. Si la figura está mal colocada,

contradiciendo las leyes de la física, si el modelo no está "colocado", ninguna sutileza, ningún detalle agregado darán en el blanco.

"Exactamente el mismo valor tiene en el arte del actor la línea de las acciones físicas. El actor, al igual que el pintor, tiene que "poner de pie", "sentar" o "acostar" al modelo.

Pero en el caso nuestro la situación se complica por la circunstancia de que nosotros somos al mismo tiempo artistas y modelos, y lo que buscamos no es una pose estática, sino un personaje vivo, orgánicamente dinámico en todas las poses imaginarias. Y mientras no está hallado el esquema, la línea de las acciones físicas, y dibujado este esquema, mientras el actor no cobre fe en la verdad de su conducta física dentro del esquema, no tiene derecho a pensar en ninguna otra cosa".

En la próxima CH. D. N° 41 - MAF II, continuaremos con la palabra del libro de V. O. TOPORKOV.

Tema: *"Trabajando en un rol, solía decir Stanislavski, es necesario, antes que nada, fijar la línea de las acciones físicas: inclusive resulta muy útil anotarla", según lo repite Toporkov.*

Esta CH. D. N° 41 - MAF II, continúa la reproducción de párrafos del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige".

"En el último período de sus búsquedas Stanislavski otorgó, precisamente a este trabajo de la creación del esquema de las acciones físicas, una importancia decisiva.

"— Trabajando en un rol —solía decir él— es necesario, antes que nada, fijar la línea de las acciones físicas: inclusive resulta muy útil anotarla; en segundo término hay que verificar su naturaleza y empezar a actuar con audacia y sin perderse en especulaciones. No bien empieza a actuar, en seguida sentirá la necesidad de fundamentar sus acciones".

"Siguiendo este camino, el actor logra aproximarse más a la clase de interpretación denominada por el maestro arte emocional, a diferencia del arte de representación.

"— No es posible dominar el papel de golpe —nos enseña Stanislavski—. En todo papel abundan pasajes poco claros, difíciles de comprender y de superar. Por eso conviene que empiecen por sus elementos más evidentes, más accesible y fácilmente fijables; busquen la verdad de las acciones físicas más simples, que les resulten más manifiestas. La verdad de las acciones físicas los conducirá a la fe, y lo demás se convertirá en el "yo soy", expresándose, luego, en la acción, en la creación. Yo les facilito el acceso hacia el arte creador".

"Gracias al Método de las Acciones Físicas el actor cobra fe en lo que está encarnando, penetra en la esfera de sentimientos auténticos y de emociones profundas, llegando por el camino más corto a la creación de la imagen escénica. Al mismo tiempo este método ayuda y asegura la ulterior existencia de la imagen escénica ya creada.

" – Si el camino de las acciones físicas se halla bien afirmado, bien allanado por sus experiencias personales, vividas en las circunstancias dadas, no teman perder los sentimientos; vuelvan a las acciones físicas y éstas les devolverán los sentimientos perdidos.

"Mas las acciones físicas no solo sirven para guiar al actor al verdadero sendero en el proceso de la elaboración de su papel, sino que también representan el medio principal para la expresividad del actor. No es por casualidad, entonces, que Stanislavski define al actor como al maestro de las acciones físicas. Nada nos pinta con mayor claridad, con mayor convencimiento el estado anímico de una persona como su conducta física, es decir, toda una serie de acciones físicas. No por nada utilizaron este medio con tanta frecuencia los grandes maestros del escenario. Cuando queremos recordar alguna interpretación maestra de algunos de nuestros grandes actores o actrices, generalmente decimos:

"Recuerda cuando le dicen tal o cual cosa, con qué nervios se saca los guantes, cómo los tira en el sofá!".

"¿Recuerda el juego que hacía la Duse con el espejo en el último acto de "la dama de las camelias?"

"Se pueden descomponer nuestros cinco sentidos, en una serie de minúsculas acciones físicas, y anotarlas en un papelito, como un "machete" – dijo el maestro en uno de los ensayos de "Tartufo" – .

"Habiendo llegado a considerar las acciones físicas como elemento primordial de la expresión escénica, Stanislavski, tratándose de esta esfera se mostraba sumamente exigente. Exigía siempre la máxima limpieza y habilidad en la ejecución. Pretendía, valga la expresión , una clara dicción de las acciones físicas. Para lograrla recomendaba ejercicios con objetos imaginarios, ejercicios que deberían completar la cotidiana toilette de cada actor. Los ejercicios de acción con los objetos imaginarios sirven para desarrollar en el actor la concentración, una cualidad tan imprescindible en nuestro arte. Repitiendo estos ejercicios, el actor los enriquece paulatinamente, los hace completos, los desmenuza en pequeñísimos eslabones, y con todo esto desarrolla la "dicción de sus acciones físicas".

"Vuelvo a recalcar: en sus últimos trabajos con el actor, Stanislavski se apoyaba principalmente en el método que él denominó el "Método de las Acciones Físicas".

"Nadie conoce esta técnica, que estoy tratando de conseguir. Pero todos tenemos que aspirar a ello, solía decir el maestro en los ensayos.

"Stanislavski. emprendió el trabajo con "Tartufo" con fines puramente didácticos y, consecuentemente, lo llevaba adelante con todo el rigor y pureza del método. No se hacía ninguna concesión a las tradiciones establecidas, ni a la habitual rutina de los ensayos.

"La primera etapa de nuestra labor preparatoria, que yo llamaría de exploración, consistía en el reconocimiento de algunas escenas sueltas y de la obra en su totalidad. Kédrov, que dirigía los ensayos, exigía de los intérpretes un relato conciso y claro del contenido de la obra, es decir el argumento. La exposición tenía que limitarse escuetamente a la línea argumental en toda su pureza. No se admitía ninguna clase de verbosidad superflua. Había que contestar la pregunta: ¿Qué aconteció, qué sucedió en tal o cual pasaje de la obra?

"El carácter de la exposición variaba, pero siempre estaba en relación con las preguntas del director y con la individualidad del relator. Pero invariablemente se dirigía hacia la solución de los futuros problemas de acciones físicas, y por ende contenía la semilla creadora. Se consideraba un mérito muy especial que el relator lograra designar con un verbo justo y preciso las alternativas del desarrollo de la lucha en la casa de Orgón. La finalidad de estos relatos argumentales era la fijación de la acción y la contra-acción transversales de la obra. Después de esto, como lógico corolario, venía la distribución de las fuerzas en pugna en ambos bandos, y la pregunta a cada uno de los intérpretes.

"Y de nuevo se nos exigía, aparte del relato oral, la exposición por escrito de los sucesos.

"¿Qué hay en todo esto? Es lógico que haya que empezar por conocer el argumento de la obra, definir el carácter del papel y luego ensayar. ¿Qué novedad es ésta?

"La novedad consiste en la calidad del trabajo, en su minuciosidad. Invertíamos en el período del "reconocimiento" un tiempo mayor del acostumbrado. Esto se debía a la aplicación de aquel método especial de "reconocimiento" usado ahora por el equipo de directores conjuntamente con los actores.

"Pero, por Dios, nada de usar el texto molieriano y nada de decorados, — aconsejaba Stanislavski —.

"Después de haber trabajado con ese método durante bastante tiempo en algunas escenas, decidimos mostrar al maestro el fruto de nuestros esfuerzos.

"No tuvimos la oportunidad de seguir mucho con la escena escogida, pues Stanislavski, muy pronto interrumpió el ensayo.

"— No están actuando; están diciendo palabras, es cierto que no son las del autor, pero ustedes ya se acostumbraron tanto a las palabras que sustituyen con ellas al texto, sólo que de un modo mucho menos perfecto que el de Moliere. Pero a mí en este caso no me importan las palabras, sino la conducta física. Siéntense, por favor. Escúchenme con atención. La situación en la familia de Orgón es extremadamente tensa. El jefe de la familia se ha ido de viaje dejando a Tartufo al cuidado de su madre. La madre de Orgón adora a este santo varón, y si ella decide hacer abandono de su casa natal, dejando a Tartufo solo, ¿qué pensará Orgón a su vuelta, que escándalo habrá, qué ganaría Tartufo con esto y de qué modo se complicará la ulterior lucha con él? Ustedes deben hacer lo imposible para retener y ablandar a la encolerizada anciana. Aquí, cualquiera que intentara disentir con ella quedaría aniquilado, insultado y sin ganas de seguir argumentando. Si aquí hay un escándalo es con todas las de la ley. Si se lucha se lucha a brazo partido. Entonces, ¿qué hay aquí en la línea de la acción física? Definan su conducta. ¿Qué cosa puede arrastrarlos, entusiasmarlos?.

"— Imagínense una jaula con tigres enfurecidos, listos para despedazar en cualquier momento al domador, si éste no los aleja con su mirada. El domador lee la intención de cada uno de los tigres en sus ojos. Si alguno de los tigres hiciera la tentativa de atacarlo, el domador tendría que contraatacarlo a latigazos, hasta que la fiera se escapara con el rabo metido entre las patas. Tengan en cuenta que en la jaula hay cinco o seis tigres y cada uno de ellos espera la mínima distracción del domador para hacer el salto fatal. Bueno, a ver ¿cómo actuarían ustedes en estas circunstancias? Pero todos ustedes están sentados en un ritmo equivocado, busquen el ritmo correcto. Por ejemplo, usted, mi amigo... Se ve que se acomoda para descansar y leer un diario y no para una pelea... No... no es lo que yo quiero. ¿Será posible que no pueda hacer una cosa tan sencilla? ¿Dónde está la técnica? Ni bien se ven privados de su texto "salvador", en seguida se pierden, y yo quiero que aprendan a actuar antes que nada, actuar físicamente. Más adelante necesitarán las palabras y las ideas para fortalecer y

desarrollar estas acciones. Pero, por ahora, les ruego simplemente que estén preparados para una pelea. ¿Es acaso tan difícil?

" – Ahora bien, ustedes no pueden dominar el Método de las Acciones Físicas si no dominan el ritmo. Pues toda acción física está ligada a un ritmo que la caracteriza.

"Empiecen por ejercitar los estímulos de nuevas acciones a través de las ya establecidas.

"Cuando en una escena de *Orgon*, empezamos a razonar, Stanislavski nos interrumpió: –Si en escenas de esta índole el actor empieza a razonar, nosotros nos vamos a resistir, nosotros haremos esto y lo otro, etc., estos razonamientos debilitan la voluntad. No razonen; resístanse. ¿Qué hay en la línea de la acción física? Es lo primero que hay que definir.

"- Está bien, olvídense de la obra... aquí no hay nadie... No está *Orgón* ni *Mariana*, no hay nadie. Sólo están ustedes y ahora vamos a actuar. *Toporkov* sale al pasillo y se pone a cierta distancia de la puerta. Todos los que quedan en esta habitación tratan de adivinar dónde está *Toporkov*. El juego es así: nadie de los presentes puede cambiar de lugar hasta que no empiece a moverse el picaporte, pero no bien éste se ponga en movimiento hay que esconder a *Mariana*, sea donde sea. A su vez *Toporkov*, al entrar debe decir sin titubear donde está ella escondida. Si no lo puede decir, pierde, si lo dice, perdieron ustedes. Bueno, empiecen ya el juego, mientras yo charlo con los directores.

"Después de estas palabras el maestro se quitó los lentes como para demostrar que realmente no pensaba observarnos. Acto seguido sacó del bolsillo unos apuntes y se puso a deliberar con los directores.

"Nosotros iniciamos el juego. Al principio no logramos expresar nada. Resultaba absolutamente imposible esconder a *Mariana* en un lapso tan breve. Yo irrumpía en la habitación, dejándoles apenas tiempo para agarrar a *Mariana* y aún si hubieran tenido de esconderla, yo vería donde estaba el escondrijo. Pero poco a poco los participantes del juego entraron en calor. Empezaron a hacerse recíprocos cargos por la poca habilidad de cada uno, hubo un acalorado cambio de insultos, surgió el deseo de ganarme la partida a toda costa. Pero yo también tomaba mis medidas. Cuando uno de ellos dijo que no bastaba mirar el picaporte, sino que también había que escuchar atentamente la aproximación de mis pasos, me quité los zapatos y empecé a actuar sin

ellos. En una palabra el juego nos absorbió hasta tal punto, que nos olvidamos de los directores y del mismo Stanislavski; éstos, a su vez, hacía mucho que habían dejado de deliberar para seguir nuestro apasionante juego.

"Pero en el momento más tenso del juego, Stanislavski nos interrumpió.

" –Esto ya no es teatro. Es una acción real y viva, la auténtica atención, el verdadero interés es lo que les exijo en esta escena. Todavía falta mucho para que se pueda considerar la escena interpretada, pero después de la experiencia de hoy, ya pueden comprender cuál es la base de la conducta física de esta gente. Deberán creer a pie juntillas en lo que estaban haciendo hoy, en cómo actuaban y, en cada ensayo deben buscar esta misma atención, este mismo dinamismo, verdad y ritmo, en fin, todo lo que fue el resultado del auténtico interés por el episodio.

"Excluyan de su atención al espectador, hagan como si no existiera para ustedes y cuanto mejor lo logren, con tanto mayor interés seguirá él su actuación, como acaba de sucedernos a nosotros. Esta es una ley escénica.

" – Tengan en cuenta –nos dijo– que no se puede recordar y fijar los estados anímicos, pero sí la línea de las acciones físicas; fijarlas, y hacer que se vuelva aprehensible y familiar. Al ensayar esta escena comiencen por las acciones físicas más sencillas, ejecútenlas con extrema veracidad, busquen la verdad, el detalle más insignificante. Con esto cobrarán fe en sí mismos, en sus actos. Tengan en cuenta todo lo que tiene referencia a los actos y particularmente al ritmo, el cual, como lo demás, es la consecuencia de tales o cuales circunstancias dadas. Sabemos cómo ejecutar las acciones físicas simples, pero según las circunstancias dadas, estas simples acciones se transforman en psicofísicas.

"A veces Stanislavski solía estar muy entristecido por los resultados que le mostrábamos, luego de un período de labor. Lo que más lo deprimía no era precisamente el grado de preparación de tal o cual escena, sino el de la asimilación del Método de las Acciones Físicas.

"Cierta vez, interpretamos bastante bien la famosa escena del tercer acto (Orgón, Dorina y Mariana), pero el maestro ni siquiera sonrió durante toda la escena, y cuando terminamos dijo, " – Bien, señores, la escena está lista para ser interpretada de este modo, ustedes no me necesitaban a mí. No era para esto que los había reunido. Ustedes están repitiendo cosas que sabían hacer tiempo atrás; hay que marchar

adelante y, para esto, les ofrezco el Método de las Acciones Físicas. Creí poder facilitarles la tarea, pero ustedes se resisten y buscan volver a los viejos cánones. Y bien, entonces diríjense al Teatro de Arte, estoy seguro que allí les montarán la pieza sin dilaciones".

Cuando llegó la siguiente etapa del trabajo, en la que ya se necesitaban las palabras, nos dijo:

"– Uno no debe escucharse a sí mismo. Hay que ver claramente el objeto del que uno está hablando, tan claramente y con tantos detalles como si fuera en la vida real. Entonces habrá también más claridad en el escenario para que el espectador pueda percibir mejor todo lo que acontece.

"– Además uno tiene que tener la carga del ritmo para todo el espectáculo y es entonces cuando uno puede hacer pausas entre las palabras y entre las frases sin miedo de errar. Todo acertará con el ritmo necesario.

"– En el saber escuchar está el secreto de la escena.

– Pero no se olviden que la réplica pronunciada está entrelazada con muchos pensamientos que se callan. Tengan en cuenta que el hombre expresa el diez por ciento de lo que bulle en su cabeza y el restante noventa por ciento queda sin decir. En el teatro se olvidan de esto, se opera solamente con las palabras dichas en voz alta y con ello se tergiversa una verdad vital".

La próxima CH. D. N° 42 - MAF II, concluye el libro de V. O. TOPORKOV.

Tema: *Y en esta última Charla Debate, es muy valiosa la acotación que hace Toporkov: "Después de haber superado el esquema de la conducta física de la escena, pasamos al estudio del material oral de la misma".*

Esta CH. D. N° 42 finaliza el largo recorrido que hicimos a través de los fragmentos seleccionados por referencia a nuestra materia, del libro de V. O. TOPORKOV, "STANISLAVSKI dirige".

"Trabajamos como mejor pudimos –dice Toporkov– la escena de Orgón y Cleanto, hasta donde nos alcanzaba lo que sabíamos, bajo la dirección de Kédrov, que nos había dado indicaciones muy útiles, y, habiendo obtenido ciertos resultados, nos dirigimos al pasaje Leontievski, a la casa de Stanislavski, en procura de últimas instrucciones.

"Como era de esperar, lo primero en que hizo hincapié el maestro fue en la conducta física de los contrincantes, ya hallada en cierto grado, pero que había que ir perfeccionando. Analizamos y ensayamos las distintas variantes de esa situación de "estar sobre una plancha caliente". Examinamos los detalles de la disputa entre los enfurecidos parientes y la trabajamos sin recurrir a los diálogos, usando excepcionalmente sólo las palabras que se nos escapaban involuntariamente durante los ensayos. Nuestra única preocupación era la conducta física de los personajes.

"Después de haber superado el esquema de la conducta física de la escena, pasamos al estudio del material oral de la misma.

Stanislavski nos dijo: – "No descuiden la dicción; ejercítense en ella todos los días, a cada hora, y no quince minutos cada cinco días. Hablar correctamente durante los quince minutos que dura la lección de dicción, y hablar descuidadamente las restantes ciento diez y nueve horas y cuarenta y cinco minutos de la vida cotidiana, es absurdo. La acción verbal es la capacidad del actor de contagiar al partenaire con su percepción visual. La transmisión del pensamiento propio, eso es la acción verbal".

- "No hay que prepararse de antemano para las palabras y las acciones. No hay que dejar que el razonamiento prive sobre la intuición. Lo único que hay que preparar es la atención. "Y prosigue Stanislavski: – "El único juez de mi acción en el escenario es mi partenaire. Yo mismo nunca puedo juzgar si lo que hice es o no correcto. La seguridad en la justeza de sus actos surge orgánicamente, sólo como el corolario de una percepción visual interior, concreta y minuciosa.

" – Recuerde bien, Toporkov, ni en Gogol ni en Moliere, nunca hay nada sin fuego interior".

"En la escena entre Orgón y Cleanto, Stanislavski ora volvía al esquema de las acciones físicas, ora dedicaba atención a la palabra. Poniendo a prueba la madurez de nuestras visiones, volvía constantemente a la línea de las acciones físicas.

" – Sólo mediante la observación de todas las sutilezas de la conducta se puede llegar a la sensación de la verdad en el escenario, a la creación de su naturaleza orgánica

" – ¿De qué elementos se compone la relación humana? 1. La orientación. 2. La búsqueda del objetivo. 3. La llamada de atención, 4. La auscultación (con la mirada interior).

"La esencia de la relación consiste en que uno y el otro recibe. He aquí los pasos para entablar la relación, el contacto. 1. orientarse, 2. tomar puntería en el objetivo, 3. llamar la atención, 4. auscultar, 5. transmitir la visión, es decir, obligar a alguien a ver con los ojos de uno, 6. no detenerse a pensar cómo pronunciar tal o cual frase o palabra, sólo pensar en la visión, en el mejor modo de transmitir esta visión y los hechos relacionados con ella.

– "Estas sutilezas, estas acciones físicas minúsculas se suceden parcialmente antes de empezar la conversación, y, en parte, durante las primeras cinco a diez réplicas y forman el primer eslabón del futuro encadenamiento de toda la línea activa ulterior de la escena.

– "¿Qué es lo que necesitan ustedes en el escenario? Atención, más sensibilidad, y poder concentrarse en las circunstancias dadas. Esta es la condición sine qua non para la cristalización del estado anímico creador del actor en el escenario. Estará presente

cuando haya fe, más verdad. La suma, de estas dos cualidades da como resultado: "yo soy". Así actuarán verazmente.

– "Hay teatros donde se adora la mentira, donde la mentira se cultiva. Otros, en cambio, temen a la mentira. Y yo les digo: no teman a la mentira, pues ella es el diapasón de la verdad. No hay que cultivarla, pero tampoco temerla".

– "Muchas veces el actor trata de interpretar bien, cueste lo que cueste, y esto es una cosa analizable. Hay que salir al escenario para actuar, para vencer y no para interpretar.

"El mejor coqueteo con el público es ignorarlo".

Rasgos característicos exteriores.

"Trabajando con nuestro grupo, Stanislavski no dejaba olvidado ni uno solo de los elementos de la técnica del actor. Si bien en el primer período del trabajo toda su atención se concentraba exclusivamente en la acción física, posteriormente labró todos los otros elementos de la acción escénica con la misma meticulosidad y con el mismo tesón.

"Estos elementos, eran: la palabra, el ritmo, el pensamiento, la visión, el verso, etc. Cada uno de ellos caía a su tiempo bajo la atenta mirada del maestro y se introducía en el ciclo de nuestros ejercicios.

"Hay que actuar dentro de una imagen – solía decir – . De cualquier modo ustedes no podrían actuar sin sentir una emoción pero no hay que preocuparse por ello: ésta vendrá por sí sola, como resultado de la búsqueda de la acción dinámica en las circunstancias dadas".

"Del mismo modo la búsqueda de los elementos de la caracterización exterior tiene que surgir primordialmente de la profundización en el mundo interior del personaje. El actor podrá encontrar fácilmente, los particulares rasgos característicos exteriores una vez hallada "la médula" interior de la imagen, esta misma indicará cual debe ser su capa exterior. La caracterización exterior no es sino el complemento del trabajo del actor.

"Desde luego, el actor, al asimilar y al adquirir el dominio de la lógica línea de conducta del personaje, sin querer, y, probablemente, sin darse cuenta de ello, va encontrando de paso, algunos rasgos característicos exteriores de éste. Es inevitable.

"Basta recordar el ensayo, en el que Kédrov (Tartufo) buscaba cómo dejar atónito a Orgón. ¿Acaso éstas ya no eran las búsquedas de los característicos rasgos exteriores de Tartufo? Sin duda alguna. Pero el móvil de estas búsquedas era, antes que nada, la búsqueda de una acción dinámica, cuya realización dejara apabullado a Orgón. Y esto volvía a suceder en todos los casos análogos.

"Al construir el esquema de las acciones físicas, etapa básica del trabajo, el actor ya emprende, hasta cierto punto, la búsqueda de la caracterización exterior. Lo uno es imposible sin lo otro.

"El primer encuentro de nuestro trabajo con la Junta de Directores y la realización del espectáculo "Tartufo".

"En 1938, a la muerte de Stanislavski, el grupo de los que estábamos preparando "Tartufo", al quedar huérfano, se vio en una situación imprecisa; seguir con el trabajo experimental sin la guía del maestro, resultaba imposible por muchas causas, y, por otra parte, daba pena interrumpir el trabajo. La única solución justa era terminar lo empezado, con la habilitación del espectáculo al público.

"La dirección del teatro, al no lograr de nosotros una opinión concreta en este sentido, optó por ver el material trabajado, para decidir posteriormente el destino del espectáculo.

"Cuando llegó el momento de mostrar el fruto de nuestros esfuerzos, no teníamos ni la más mínima idea, ni presentimiento, de lo que nos estaba esperando: éxito o fracaso. M. N. Kédrov, ahora el único guía del grupo, nos despidió recomendándonos encarecidamente que no nos empeñáramos en interpretar nada.

" – Nada de emociones, nada de sentimientos; sólo estén atentos a sus acciones, – nos decía –. El resultado superó todas nuestras esperanzas.

"El lógico y consecuente desarrollo de nuestras acciones físicas afirmaba nuestra fe, abría las puertas de nuestros temperamentos, nos hacía dinámicos. Los actores estaban irreconocibles: el talento de cada uno se mostraba con una calidad nueva,

inusitada en una repentina y maravillosa floración. Todo lo que habíamos hecho en el largo período anterior, todo el trabajo tenaz y minucioso de Stanislavski y Kédrov, trabajo cuyo sentido muchas veces se nos escapaba, afloró en ese inesperado resultado.

"Sajnovski, el director artístico del Teatro de Arte, tuvo al día siguiente del ensayo una larga conversación con los directores de nuestro grupo. Sajnovski estaba "sorprendido" por la "calidad" de nuestra interpretación escénica. Nos dijo:

"Jamás se me ocurrió pensar que se pudiera interpretar esta obra de Moliere, de tal modo que la vida que en ella se pinta resultara tan convincente. ¡Estuve emocionado y sorprendido!.

"El 4 de diciembre de 1939 se pudo presentar el espectáculo de "Tartufo", con la siguiente dedicatoria en los afiches y programas:

A la memoria del Artista del Pueblo, K. S. Stanislavski, bajo cuya guía fue iniciado este trabajo.

"En una conferencia sobre "Tartufo", M. N. Kédrov dijo:

"Para crear este espectáculo hemos trabajado siguiendo el Método de las Acciones Físicas. ¿Cuál es la esencia de este método? Stanislavski decía que si bien es cierto que las acciones son psicofísicas, las llamamos simplemente "físicas" porque evitando caer en un significado filosófico, las acciones físicas representan un hecho absolutamente concreto y finalmente retenible. Y he aquí que la precisión de la acción física y su ejecución concreta en este espectáculo constituyen la base de nuestro arte.

"Conocer la acción física con exactitud y lógica es como tener la partitura; realizar la acción física hoy, aquí, ante el público es crear libremente pero teniendo la partitura por base.

"Todos sentíamos entre nosotros la presencia invisible de Stanislavski, y el anhelo de honrar su memoria se convirtió en nuestro superobjetivo."

Conclusiones

"Interpretar un papel significa mostrar en el escenario la vida del espíritu humano, sí, ¿pero acaso puede crearse la vida del espíritu humano sin haber creado en el

escenario el flujo realmente auténtico de la vida a través de la vida del cuerpo humano, como lo dice Stanislavski en el tomo IVº de sus Obras?

"De ahí, la verdad irrecusable que se conoce desde hace siglos: el elemento primordial de nuestro arte es la acción "acción, auténtica, orgánica, productiva y racional", según la aseveración de Stanislavski.

"Para obligar a trabajar a nuestra naturaleza orgánica con su subconsciente es preciso crear en el escenario un flujo normal de la vida". El trabajo de Stanislavski con el actor consistía, principalmente, en el aflojamiento de los frenos que impiden la libre manifestación de su naturaleza creadora.

"La imagen escénica es, antes que nada, la imagen de la acción humana. El actor está llamado a encarnar en el escenario la línea de acción del personaje, señalada por el autor. Después de analizar los episodios de la obra, el actor define la lógica de los eslabones aislados de la futura línea general e ininterrumpida de la lucha. En esto reside el comienzo de la elaboración del papel. La definición del "objetivo", de la "acción transversal" y del núcleo del rol, no surge de golpe, sino que es el resultado de largos tanteos, y de la solución de los "objetivos" sencillos, y , aparentemente, evidentes del papel. Más adelante, pasando de un episodio a otro, el actor pone en claro, paulatinamente, toda la línea de su conducta, de su lucha y la lógica de ésta en toda la extensión de la obra.

"La creación de una línea de acción lógicamente consecuente de la conducta del personaje y su conducción viva y orgánica, constituyen la base de la futura y acabada imagen escénica, y por eso, como es natural, el trabajo del actor en el papel debe empezar junto con la búsqueda de esta línea de acción física orgánica. Es el camino mas correcto y quizás, el único correcto. La encarnación escénica de cualquier acción requiere la movilización de todos los elementos que componen la conducta de un ser humano. En la vida real esta movilización se produce inconscientemente como una reacción natural frente a un suceso exterior. Pero en el escenario todos los sucesos son ficticios y, por lógica, no pueden provocar una reacción natural en el actor. ¿Qué caminos tiene éste, pues, para llegar a la encarnación de la línea orgánica en la conducta del personaje?.

"C. S. Stanislavski centraliza nuestra atención en el elemento que constituye lo más palpable, lo más concreto en toda acción humana: su faz física. En su práctica de pedagogo y de director, particularmente en los últimos años de su actuación, el

maestro atribuye a esta faz de la vida de un rol un significado preponderante, como principio organizador de la elaboración del personaje.

"La separación de la faz física de la conducta humana de todos los demás elementos es, desde luego, una premisa convencional y un proceder pedagógico, inventado por Stanislavski. Distrayendo la atención del actor de la esfera de los sentidos, y de las reacciones psicológicas, y conduciéndolo hacia la ejecución de las acciones "puramente físicas" el maestro le ayuda a descubrir el sendero orgánico y natural para penetrar en el mundo emocional que las sustenta.

"Construyan el esquema más elemental de las acciones físicas del rol – solía decir Stanislavski—. Hagan de estas acciones una línea continua y con ello conseguirán dominar el papel por lo menos en su tercera parte. El esquema de las acciones físicas constituye la armazón que se rellena con todos aquellos elementos que representan la esencia de la imagen humana. Al mismo tiempo, éste es el método que verifica hasta qué grado es orgánica la conducta escénica y el reflejo más expresivo de todos los movimientos, emociones y, en general, todo lo que incluye una imagen escénica.

"Para poder crear la verdad sobre el escenario, hay que cultivar la capacidad de sentirla. La verdad escénica y la conducta orgánica exigen del actor un trabajo constante y sin embargo a lo largo de toda su actividad. El actor tiene que conocer a fondo todos los matices de la conducta de los hombres en las relaciones con sus semejantes, matices que, a veces se exteriorizan en acciones físicas apenas perceptibles para el ojo.

"El espectáculo dramático que en su esencia no es otra cosa que el reflejo de la vida humana real, sólo convence cuando está encarnado por medio de una acción viva y orgánica.

"De este modo y resumiendo, el objetivo de un arte sublimado es la creación de la imagen viva y auténtica de un ser humano, cuerpo y espíritu".

La próxima Ch. D. N° 43 - MAF II, se referirá al Tomo V° de las Obras Completas de C. S. STANISLAVSKI.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 43 - MAF

II

*Tema: El tomo V° de las Obras Completas de
Stanislavski: "Trabajos Teatrales.
Correspondencia.*

Esta Charla Debate N° 43 - MAF II, contiene también un obligado comentario a la Nota Preliminar del traductor, distinto al de los diversos anteriores tomos. Certificación de la existencia de una sola mención, en nota del traductor, a pie de página, del Método de las Acciones Físicas.

Hace unos cinco años, cediendo a la insistencia de amigos Instructores y directores teatrales del país, compilando del material de que entonces se disponía al respecto, preparamos doce Charlas D. que constituyen el "Complementos" NH, Método de las Acciones Físicas I.

Hoy, favorecidos por el hecho de contar con mayores elementos de información y testimonio, sobre el último Método concebido y empleado en varias puestas en escena por Constantin Stanislavski, como es el caso de sus Obras Completas, en especial los tomos III y IV, llegados a nosotros, como también el II y V, por la permanente solidaridad de nuestro hermano Onofre Lovero, de Buenos Aires, hemos preparado, compilado fundamentalmente de los dos primeros, lo referido a la materia, en este "Complementos" NH, Método de las Acciones Físicas II°, que no solo satisfaga la natural curiosidad de quienes nos incitaron a preparar el I°, sino que también nos permita manifestar un grado de extrañeza ante las conocidas muestras de tozudez en ignorar dicho Método por parte de famosos "stanislavskianos" como Lee Strasberg; como también ante el raro silencio, que aún en las Obras Completas sus compiladores —o sus traductores al español—, dejan traslucir al no citar las realizaciones de puestas en escena, aplicando dicho Método, en las que de distintas reformas intervino Stanislavski, como el caso de "Almas Muertas" y "Tartufo", testimoniadas por V.O. TOPORKOV, como queda nítido en su obra "STANISLAVSKI DIRIGE", de la que hemos transcripto fragmentos seleccionados que no dejan dudas de cómo Stanislavski llevó a la práctica de las puestas en escena citadas, su Método de las Acciones Físicas.

Hoy, al transcribir y comentar fragmentos del tomo Vº, "Trabajos Teatrales". Correspondencia", de las O.C., editorial Quetzal, Buenos Aires, 1986, sube de grado nuestra extrañeza, ante el hecho siguiente que viene a añadirse al empecinado desconocimiento del último y radical aporte de Stanislavski:

El traductor de este tomo Vº, distinto de los tres anteriores dice en su Nota Preliminar:

"Con este volumen, el quinto, se completa la presente edición de la "Obras Completas" de Constantin Sergueievich Stanislavski. En él se han reunido notas, apuntes del diario, comentarios, discursos y páginas de la correspondencia del autor, seleccionados de los tomos V al VIII de la edición rusa de sus Obras".

Y agrega: "Al efectuar la selección se han tenido en cuenta fundamentalmente todos aquellos escritos de Stanislavski que permiten descubrir en la forma más amplia posible las búsquedas incesantes del creador de la pedagogía teatral científica en cuanto al desarrollo y a la formulación de su ideas estéticas" (el subrayado es nuestro).

Sin embargo de lo dicho por el traductor, respecto de que el tomo Vº "permite descubrir en la forma más amplia posible las búsquedas incesantes", nos permitimos señalar:

- a) Desde la página 11 hasta la 272, se suceden las reproducciones de artículos de C. S. Stanislavski, producidos desde el año 1901 (pág. 15) hasta el año 1932 (pág. 270), sin que en ninguno de ellos se cite el resultado de las "búsquedas incesantes", como es el Método de las Acciones Físicas.
- b) No obstante que el año 1929, en las directivas que desde Niza, donde estaba residiendo el maestro por decisiones médicas, envía a Moscú para la puesta en escena de "Otelo", del Teatro de Arte con el protagonista Leónidov, Stanislavski es contundentemente claro acerca del empleo de la línea de la Acciones Físicas, como se ve en este "Complementos" NH.
- c) A la extrañeza de que no aparezca ninguna referencia a lo escrito, sostenido y aplicado en puestas en escena como lo testimonia Toporkov en su libro "Stanislavski dirige", desde el año 1930 por el maestro en cuanto al Método

dicho (salvo la sola mención en nota al pie, en página 176, del traductor)^(*) no hemos podido encontrar el porqué de los motivantes.

- d) Muchas referencias que "permiten descubrir en la forma más amplia posible las búsquedas incesantes" de Stanislavski, podía realmente encontrar el traductor en los tomos III^o y IV^o de las Obras Completas, como lo hemos hecho nosotros en el "Complementos" NH de TRABAJO INTERIOR y como necesariamente lo repetimos en este "Complementos" NH.
- e) ¿No es resultado de las "búsquedas incesantes" del maestro que éste con el MAF, adoptara el gran cambio de lo sostenido en el primer período que trataba del trabajo interior "de dentro a afuera" con el del último período "de fuera a adentro"?
- f) ¿Ni tampoco es resultado de "las búsquedas incesantes" de Stanislavski que en el primer período, el de la psicotecnia, buscara "la creación de la vida del espíritu humano" del personaje, y luego en el último período, como nítidamente lo dice él mismo: hay que buscar "la creación de la vida del cuerpo humano" del personaje?
- g) ¿No conocen los compiladores de las O. C., ni el traductor del Tomo V^o, el artículo que V. G. SAJNOVSKI, director del Teatro de Arte de Moscú desde el año 1926, y director del espectáculo "Almas Muertas", escribió en la revista "Arte Soviético" del 14 de octubre de 1932, y que en uno de sus párrafos dice:

"El trabajo de Stanislavski en la preparación de "Almas Muertas" con todos los intérpretes ocupados en esta puesta en escena, es uno de los capítulos más maravillosos en la historia del Teatro de Arte. Hemos anotado palabra por palabra algunos de los ensayos, y parcialmente los demás. Estos

^(*) En la página 176, el traductor, ante un referencia en el texto donde Stanislavski, dice con sentido peyorativo al tratar la vía del teatro artesanal: "El artesano no trata directamente con el propio sentimiento sino con sus resultados; no trata con la vivencia espiritual sino simplemente con la acción física dimanante de lo vivenciado", hace su nota 3, que dice:

3) "El autor se refiere aquí a la acción física como a la recreación física de la forma externa del comportamiento del individuo. Luego, al trabajar con la creación del "método de las acciones físicas" Stanislavski utilizó la idea de acción física en otro sentido [positivo] teniendo en cuenta su unión indivisible e imprescindible con los procesos psíquicos.

ensayos quedarán grabados en la memoria de todos los participantes no sólo como un trabajo de dirección notable del genial maestro con la obra gogoliana, sino también como una escuela de un nuevo método en la elaboración de cualquier papel en general. En algunos ensayos cuando Stanislavski, con sus descubrimientos viraba en 360 grados las viejas nociones sobre cosas archiconocidas, los intérpretes lo interrumpían con frenéticos aplausos?".

- h) ¿Es desconocimiento por "falta de información" a la altura del año 1986, o se trata de una intención de relegar la obra gigante "de las incesantes búsquedas" de C. S. Stanislavski, solamente al primer período de la psicotecnia, del "de adentro a afuera", como por ejemplo pretende el actual Actor's Studio, al que no le "ha llegado" la noticia del Método de las Acciones Físicas?
- i) En cuanto a la Correspondencia de este tomo Vº que abarca desde la página 273 hasta la 348, desde el año 1886 hasta 1938, en que se registra la sola carta a A.B.N. Livanov, ¿nunca Stanislavski, a nadie, epistolarmente le dijo ni una palabra sobre el contenido, propósitos y fines del Método de las Acciones Físicas, como "su" Método último?

Eso sí, encontramos, en este tomo Vº, sorprendidos y complacidos por la referencia implícita al MAF, en el artículo "Acerca de las distintas tendencias en el arte teatral", iniciado en la página 174, con la nota (1) del traductor: "Sobre este tema el autor trabajó a lo largo de muchos años, haciéndolo con más intensidad entre 1909 y 1922".

Encontramos en la pág. 192, esta perla concebida por Stanislavski:

"En el arte como en la vida, el sentimiento nace y se revela siguiendo dos caminos: del alma al cuerpo o, por el contrario del cuerpo al alma. Es decir del centro a la periferia o de la periferia al centro". Afirmación que ya entonces, 1922, muestra la existencia en el maestro de la bases de lo que constituye una de las claves del Método de las Acciones Físicas.

En pág. 193, sigue el maestro:

"Lo más común es que primeramente nazca el deseo interior y luego el mismo se revele a través de las acciones externas. Pero también puede ocurrir lo contrario: una conocida acción externa provoca la aparición del sentimiento

interior que comúnmente está ligado a aquella". (...) "Sólo en casos extremos, cuando no existen otros medios, los verdaderos artistas echan mano al otro camino creativo, es decir, que van de la representación corporal a la vivencia interior".

Creemos que "las búsquedas incesantes" de Stanislavski cuyos gérmenes de la orientación final ya se encuentran definidos en los ensayos y puestas en escena de "La Desgracia de Tener Ingenio", de GRIBOIEDOV, año 1916-1920; de "Otelo", de SHAKESPEARE, 1930-1933; y "El Inspector", de GOGOL, 1936-1937, culminaron con la creación del Método de las Acciones Físicas del que como se comprueba en el tomo IVº de la O.C., no podía ser más claro, explícito y definitivo, como por ejemplo en la página 331 y siguientes:

"Hacemos de las acciones físicas el objeto material del que surgen las emociones, los deseos, la lógica, la consecuencia, el sentido de la verdad, la fe y otros "elementos anímicos" del "yo existo". Todas ellas se desarrollan sobre las acciones físicas, de las que se va creando la línea de la vida física del cuerpo humano".

Contrario a las postulaciones del primer período, el de la psicotecnia, de la "creación de la vida del espíritu humano", en inicial término, y que puede ser conseguida con la de la inicial "creación de la vida del cuerpo humano".

Y prosigue el maestro en la misma página:

"...Para lograr aquello no permanecemos sentados frente al escritorio, enfrascados en los libros; no desmenuzamos el texto de la obra en trozos, lápiz en ristre; permanecemos en el escenario actuando, buscando en la acción, dentro de la vida misma de nuestra naturaleza, aquello que había ayudado a nuestra acción". (...) Ese proceso en nada se asemeja al frío e intelectual estudio del papel que comúnmente realizan los actores en la etapa inicial de la creación". (...) "Estas búsquedas no son teóricas, sino prácticas, y están destinadas a la realización del objetivo real que se logra en la escena mediante la acción física. De este modo, el nuevo secreto y la nueva peculiaridad de nuestro método reside en que la más simple acción física, durante su real encarnación en la escena, obliga al actor a crear, obedeciendo a sus propios impulsos, las más diversas situaciones imaginadas..."

Y en página 232: "Continuaré el estudio de mi método sobre la creación de la vida del cuerpo humano del personaje (...) Entusiasmado con las acciones físicas, uno se distrae de la vida de las fuerzas naturales de índole interior y subconsciente. Con ella se le ofrece libertad de acción y se atrae aquéllas, hacia el trabajo creador. En otras palabras, dirigid la atención a la creación de "la vida del cuerpo humano". Con ello brindaréis plena libertad a vuestra naturaleza, la que al margen de la conciencia, os ayudará, evocando, animando y justificando las acciones físicas". "Mi método de la creación de "la vida del cuerpo humano" es el que atrae al trabajo por las vías normales y naturales las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se pueden someter a ningún control. Quiero destacar precisamente esa nueva propiedad de mi método".

Y en el mismo tomo IVº, en la página 199 el título II. LA CREACION de la VIDA del CUERPO HUMANO (DEL PERSONAJE)⁽²³⁾

"Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez incorporado e insólito, que someto a vuestra atención. Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano".⁽²⁴⁾

Y podríamos seguir con tantas transcripciones que nos ofrece el tomo IVº de las O.C., que bien podría haber sido revisado por quienes seleccionando los trabajos y correspondencia para el tomo Vº de sus O.C., podrían haber registrado y destacado como el mayor fruto de "las búsquedas incesantes" de Stanislavski, su Método de las Acciones Físicas, que constituye, como él lo quería, su legado a las futuras generaciones de todos quienes buscan en el Teatro el arte que ayuda a los seres a forjar y encontrar su destino de fraternidad, libertad y paz humanas, por las que él luchó.

⁽²³⁾ "El texto de esta sección se publica de acuerdo con el manuscrito N° 589 de Stanislavski".

⁽²⁴⁾ Y la nota 24 de los compiladores dice:

"Este procedimiento o método de trabajo sobre el papel caracteriza la práctica pedagógica y de director de Stanislavski durante los últimos años de su vida. Finalmente adquirió notoriedad como "el método de las acciones físicas".

Nuestra próxima Charla Debate N° 44-MAF II, transcribirá fragmentos del tomo Vº. de las O.C. y fragmentos de alguna cartas de la Correspondencia de Stanislavski.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

Charla debate N° 44 - MAF II

Tema: *Transcripciones del tomo V° de las O.C. de Stanislavski y de fragmentos de algunas cartas de su Correspondencia, (1886-1938).*

En esta Charla Debate N° 44 - MAF II, reproduciremos fragmentos del importante artículo de C.S. Stanislavski que versa sobre las tendencias teatrales.

Pág. 102 "El crítico percibe con el cerebro, en tanto que el teatro fue creado antes que nada para el sentimiento.

108. "Por causas que no han sido aclaradas, la parte importante de nuestro espíritu ha sido totalmente olvidada en nuestra educación. Cómo no utilizar el teatro para esto siendo que a través del éxito de los artistas se puede comunicar al hombre la belleza y los sentimientos elevados de los que tanto carece el ser humano de nuestros días. Al igual que todas las otras artes, el teatro influencia sobre los espectadores por medio del sentimiento".

132. "No debemos olvidar que en el arte toda teoría que no es avalada por su refirmación práctica sólo es letra muerta. (...) Es una desgracia cuando en el teatro el espectador se coloca anteojeras y solo ve aquello que le ordena ver la sabia teoría. Es una desgracia cuando el espectador comienza a analizar en lugar de sentir... Es una desgracia cuando se vuelve más inteligente de lo que en realidad es, cuando pierde su inocencia y su espontaneidad natural". (...) Comprender el arte significa sentirlo".

147. Stanislavski llegó a considerar el conocido desdoblamiento del actor durante el proceso creativo como su estado normal. "...Con la mitad de su alma el artista se lanza a la búsqueda del super objetivo, de la acción continua, el contexto, de la visión introspectiva, de la línea de elementos que conforman su actitud creadora interior... El artista se desdobra en el momento de la creación. Este desdoblamiento no obstaculiza a la inspiración. Por el contrario, ambas se ayudan mutuamente".

En la página 174 encontramos el importante artículo que mencionamos ya, "Acerca de la distintas tendencias en el arte teatral", del que ya hemos reproducido partes, y

que el traductor señala "sobre este tema el autor trabajó a lo largo de muchos años, haciéndolo con más intensidad entre 1909 y 1922".

Las tres vías que señala Stanislavski para el Teatro son:

I. Artesanía, II Arte de la Representación, III Arte de la Vivencia.

I. Artesanía. Para la primera vía Stanislavski utiliza 22 páginas de este artículo de las que entresacamos algunas notas:

174. "Es posible "decir" correctamente el papel desde el escenario a través de las formas de interpretación escénica establecidas de una vez y para siempre. Mas esto no es arte sino solamente "artesanía".

175. "Al tiempo que el arte de la "vivencia" trata de percibir el sentimiento del papel cada vez y ante cada hecho creativo, y el arte de la "representación" tiende a que se vivencie el papel en casa, sólo una vez, para primero comprender y luego poder elaborar una forma capaz de expresar la esencia espiritual de cada papel, los actores de tipo artesanal, olvidando la vivencia, tratan de elaborar de una vez y para siempre, formas preelaboradas de la expresión de los sentimientos y de la interpretación escénica para todos los papeles y orientaciones en el arte. En otras palabras, en el arte de la "vivencia" y en el de la "representación" el proceso de la vivencia es inevitable, en tanto que en la artesanía el mismo proceso no es necesario y sólo aparece en forma casual".

II Arte de la Representación. Para esta vía Stanislavski utiliza 12 páginas del artículo.

196. "El arte del artista creador del segundo estilo teatral o la segunda orientación de nuestro arte, toma como su objetivo la creación de la vida del espíritu humano y el reflejo de esta vida en forma escénica artística". Ya hemos visto que esta afirmación, en cuanto a la creación de la vida del espíritu humano, corresponde al primer período, que luego superó con lo de, en primer término, "la creación de la vida del cuerpo humano" del personaje.

"En total oposición a la artesanía, la segunda orientación comienza su trabajo creativo con el proceso vivo, humano; por así decirlo, de la verdadera vivencia del papel. Este proceso que fuera innecesario o sólo casual en la artesanía, es indispensable e inevitable en la segunda tendencia. La segunda orientación es,

justamente por ello, arte y no artesanía, ya que su creación nace a través del proceso de la verdadera vivencia".

197. "Los artistas de la segunda orientación [representación] vivencian y encarnan naturalmente cada papel sólo que no sobre la escena, frente a los espectadores, sino en casa, a solas consigo mismo o en ensayos íntimos. El papel es vivenciado por el artista una o pocas veces para poder ubicar la forma externa corporal de la encarnación natural del sentimiento. Gracias a la agudeza de la memoria motriz (muscular), propia de los individuos de nuestra profesión, el artista recuerda no el sentimiento sino sus resultados externos visibles; no el sentimiento sino la forma que él mismo crea; no el estado interior emocional, sino las sensaciones motrices corporales que le acompañan; no la misma vivencia espiritual sino su encarnación física.

198. "Sólo mediante una clara forma escénica puede transmitirse desde la escena si bien no el sentimiento verdadero, por lo menos su manifestación corpórea notada en el momento de la vivencia, durante los trabajos preparatorios. En opinión de la segunda orientación [representación] se debe crear en casa mientras que en el escenario deben mostrarse los resultados de la creación. En estos instantes de creación pública no es importante la forma de vivenciar del artista sino que lo es aquello que siente el público que asiste a la representación.

199. "Según la opinión de la segunda orientación el arte deberá ser mejor y más bello que la sencilla naturaleza; deberá corregir, ennobleciendo a la realidad. En el teatro no es necesaria la misma vida con su verdad sino la condicionalidad escénica bella capaz de idealizar a la vida".

Puskin dijo: "La sinceridad en las emociones, los sentimientos que parezcan verdaderos en circunstancias supuestas —he aquí lo que exige del dramaturgo nuestra inteligencia".

III Arte de la Vivencia. Para esta parte Stanislavski dedica 17 páginas.

208. "El objetivo del arte de la vivencia es la creación sobre la escena de la vida plena del espíritu humano y en el reflejo de esta vida a través de la forma artística escénica.

"Tal "vida del espíritu humano" puede ser creada sobre la escena no ya a través de la habilidad del comediante sino por medio de sentimientos sinceros, verdaderos y a través de la pasión verdadera del artista.

209. "El artista debe crear en cada personaje, en cada espectáculo, no sólo la parte consciente sino también la inconsciente de la vida del espíritu de su personaje que es la más importante, más profunda y penetrante, no sólo en nuestra vida real sino también en la escénica.

"He aquí por qué el arte del vivencia pone en la base de su enseñanza el principio de la creación natural de la naturaleza misma según las leyes normales por ella establecida.

"El arte es ante todo un proceso creador de la naturaleza espiritual y física.

210. "La creación escénica deberá ser convincente; deberá forjar la fe en su existencia. Ella deberá ser, existir en la naturaleza, vivir en nosotros y con nosotros y no sólo parecer, recordar o representar algo existente.

"Se debe vivenciar el papel, es decir, aprehender sus sentimientos cada vez y ante cada repetición de la creación. "Cada gran artista debe sentir y sin lugar a dudas siente aquello que representa —dice el viejo Tomasso Salvini, que es el mejor representante de esta tendencia.

311. "El artista vivencia el papel en su casa y en los ensayos en forma violenta, incontenible y poco clara. Pero el tiempo y el trabajo sobre sí mismo van creando en su espíritu y su cuerpo el equilibrio y la armonía.

"En el espectáculo el artista habla de lo vivenciado en forma comprensible, contenida y bella y se muestra comparativamente tranquilo, llorando entonces el espectador".

"El actor vive, llora y ríe sobre la escena pero al llorar y reír observa sus risas y sus lágrimas. Y en esta duplicidad de la vida, en este equilibrio entre la vida y la interpretación está el arte". Tomasso Salvini.

Y ahora, reproduciremos DE LA CORRESPONDENCIA (1886-1938), algunos párrafos de algunas cartas que nos ofrezcan una visión de varios aspectos de la personalidad del maestro.

*De una carta a Anna G. DOSTOEVSKAYA. (esposa de Fiodor Dostoevski)
Moscú, 26 de febrero de 1890.*

"Mi muy respetada señora: Durante mi estancia en San Petersburgo tuve el honor de recibir de Usted la autorización para la traslación escénica del inmortal cuento de vuestro extinto esposo "La aldea de Stepánchikovo y sus habitantes". Luego de mucho intentar pude al fin adaptar el cuento mencionado a la escena. (...) La obra fue enviada a la censura (...) La censura estableció la prohibición expresa para la representación de la obra (...) Efectué un segundo intento para obtener el permiso de representación y la envié modificando su título por el de "Foma" (...) y con una osadía que no me es característica, me hice pasar por el autor. Como resultado tuvimos un éxito total y el permiso inmediato para la representación pública (...) Me apresuro a hacerle saber que por mi parte yo sólo estaré de acuerdo con la puesta de la misma si mi apellido no figura en los afiches (...) que deberán informar al público: "Foma, cuadro del pasado en tres actos".

*De una carta a Lucien BENARD (crítico y dramaturgo francés).
20 de julio de 1897.*

"...Le estoy infinitamente agradecido por el hecho de que me haya expresado sin tapujos la impresión que le causara nuestra representación de Otelo. Es imposible dejar de estar de acuerdo con usted en cuanto a la mala interpretación, siendo causa del fracaso de la obra que apenas si pudo presentarse en cuatro oportunidades. (...) Usted expresa que interpretamos y presentamos la obra fuera de las tradiciones de Shakespeare. Yo reverencio a este autor y por ello considero mi obligación defenderle (...) Yo me inclino ante los franceses por su tradición, la cual debo decir, se ha convertido en la actualidad en una simple y poco interesante rutina en el terreno de la comedia ligera y el drama. Pero la tradición de los franceses en la tragedia... ¿Qué puede haber más terrible que ella?... ¿qué puede haber de común entre ella y las palabras de Hamlet?... (...) Rompan rápidamente con las tradiciones y la rutina y entonces podemos seguir vuestro ejemplo. Esto será importantísimo para mí que llevo adelante una lucha sin cuartel contra la rutina entre nosotros. Créame, el objetivo de nuestra generación es desterrar del arte las viejas tradiciones y la rutina,

dando mayores espacios a la fantasía y a la creación. Sólo con esto podremos salvar al arte..."

De una carta a J. K. ALEXIEV (hijo de Stanislavski)

Petersburgo, marzo de 1901.

"Mi querido hijo Igorióchek:

"Tú eres el más pequeño y por ello una carta dirigida a ti debe ser también pequeña... Me encuentro muy aburrido en Petersburgo. Con qué gusto me quedaría sentado cerca de tu camita y te narraría algún cuento (...) Tengo ganas de regresar a Moscú... porque allí la gente es buena y fundamentalmente porque allí están ustedes, mis queridos hijos. Sé tú tan bueno para que todos te quieran como yo te quiero. Besa muy fuerte a tu hermana Kiriulia..."

De una carta a Anton P. CHEJOV

Moscú, 22 de octubre de 1903.

"Querido Anton Pavlovich:

Según mi opinión "El jardín de los cerezos" es su mejor obra. Me gusta más incluso que "La Gaviota". No es una comedia ni una farsa como usted escribiera; es una tragedia, sea cual fuera la salida hacia una vida mejor que usted pueda mostrar en el cuarto acto (...) No obstante el éxito será colosal ya que la obra lo vale. Hasta tal grado tiene integridad que es imposible quitar una sola palabra del texto. (...) Yo juzgo a esta obra como fuera de concurso e incapaz de ser criticada. Quien no la comprenda es un imbécil. Esta es mi más sincera convicción. (...) Gracias a usted, querido Antón Pavlovich, por el gran deleite ya sentido y el que aún queda por venir. (...) Reciba un fuerte apretón de manos. Suyo

K. Alexéiev

De una carta a Isadora DUCAN,

Moscú, 29 de enero de 1908.

"Querida amiga:

"Estoy muy alegre y contento. En primer lugar porque usted no me ha olvidado y no está enojada conmigo. En segundo lugar porque he recibido noticias tuyas. (...) ¡Yo debo ver sus nuevas creaciones! (...) Le ruego: trabaje en aras del arte y créame que su trabajo le dará alegría, la más grande que pueda haber en nuestra vida. (...) Miles de veces beso sus clásicas manos. Hasta pronto. Su sincero amigo.

K. Stanislavski

De una carta a V. I. NEMIROVICH-DANCHENKO

Kislovodsk, 10 de noviembre de 1910

"...Comienzo con aquello que exige el espíritu. Aquí estamos solos y hemos sobrellevado la preocupación y la conmoción por lo ocurrido con Tolstoi en soledad. (...) Supimos de la muerte Tolstoi recién el martes. (...) de modo que recién hoy nos enteramos de lo que sucede en aquellos lugares donde tuvo lugar el hecho. Me ha agobiado la grandeza y la belleza del alma de Tolstoi y de su muerte. Este clero que como un ladrón trata de llegar al moribundo por la puerta trasera. (...) No puedo pensar en ninguna otra cosa que no sea en el Gran Lev (León) que murió como un rey, rechazando frente a la muerte todo aquello que es vulgar, innecesario y sólo sirve para ultrajar a la muerte. Qué gran suerte que hayamos tenido la dicha de vivir al mismo tiempo que Tolstoi y qué terrible quedarse en la tierra sin él. Tan terrible como perder la conciencia y los ideales...

¡Que descanse en paz el más grande de los hombres!".

De una carta a E.K. MALINOVSKAYA

Niza, 28 de marzo de 1930.

"Queridísima Elena Konstantinovna:

"¡Mi alegría es infini... ta! Quisiera en la sílaba ni tomar el más alto do para mejor expresar a usted lo que sentí al recibir la noticia de su nombramiento. (Directora del Bolshoi)

"Que bueno es esto para el pobre y sufrido Teatro Bolshoi. El tendrá ahora una madre y por ello dejará de ser hijo adoptivo. Usted sabe bien como yo que para poder congeniar con los artistas y con el arte es necesario amarlos y sentirlos.

"(...) Gracias a mi enfermedad he debido encerrarme por dos años en casa y he podido pensar largamente en todo lo que he hecho y en todo lo que me dio la experiencia. Al tratar de volcar todo lo que sé en un libro, en el sistema, en cierta gramática, he reunido tanto material que me hundo y me ahogo en él. Teniéndolo frente a mí exclamo aterrorizado: "¿Cómo puede ser que esto se pierda para siempre y que no llegue a la futura generación? ¿Cómo puede ser que el Teatro (con mayúscula) que aún no se ha mostrado a sí mismo con todo su brillo y fuerza empalidezca y deje

su lugar a una máquina capaz de cantar? ¿Qué hacer? ¿A quién transmitir y cómo escribir todo aquello que sabemos? Y los años pasan y las fuerzas se van..."

De una carta a L. Y. GUREVICH

Moscú, 9 de abril de 1931.

"Querida Liubóv Yákovlena:

"... Yo también hago diferencia entre la vivencia escénica y la verdadera. Evidentemente esta diferencia no ha sido expresada por mi en forma suficientemente clara, (...) Le estoy diciendo cosas que usted conoce tan bien como yo. Pero la cuestión no es ésta. La cuestión está dada por el imbécil, salvaje y mediocre público que razona el arte en lugar de sentirlo. Pero repito que la cuestión (...) radica en el idiotamente inteligente auditorio. Es necesario adaptarse a él, cosa que yo no soy capaz de hacer y en lo que confío plenamente en usted. (...) Estoy completamente de acuerdo con usted en que es necesario un especialista, lo curioso es que me refiero al momento psicológico más difícil como es la creación del espíritu siendo que yo mismo apenas si he leído muy pocas obras de psicología. Esto me causa risa y me asombra al mismo tiempo: Soy un completo ignorante en la materia y por ello vuestra ayuda y la ayuda de un especialista me son imprescindibles".

De la última carta que figura en el tomo Vº de las O.C.

A. B. LIVANON (gran actor ruso, miembro del Teatro de Arte desde 1904)

Moscú, 26 de mayo de 1938.

"Mi bueno y querido Boris Nikoláevich:

"Hace mucho que quiero escribirle esta carta, en primer lugar para entretenerlo y en segundo para apoyar su paciencia de la que depende su restablecimiento y la vida futura no sólo de usted como hombre sino también como artista.

"Mis buenas intenciones coincidieron con muchos y malvados obstáculos: en primer lugar debido a que sin haberme convertido aún en un verdadero escritor... de esos que prometen... soy dueño ya de una enfermedad profesional típica de los escritores. Se trata de una enfermedad de la mano que me quita toda posibilidad de domeñar una pluma. Se hace necesario dictar a otros mi correspondencia lo que yo ahora hago, aunque cuando me siento inspirado no encuentro cerca a nadie que tenga la amabilidad suficiente para ayudarme y cuando tal persona se encuentra libre ocurre que yo estoy ocupado. (...) Me canso tanto durante el día que hacia la noche ya no soy capaz de escribir una sola línea.

"Ante este trabajo tan grande para mi debo decir que mi salud no es brillante. Todo este tiempo no me he sentido bien y me canso con facilidad. (...) Pienso y espero que sus asuntos irán bien, que su salud se repondrá muy pronto para alegría de todos. Si ama al arte y al teatro debe cuidarse.

"Un abrazo de su admirador

K. Stanislavski.

A los 73 días de escrita esta carta, el 7 de agosto de 1938, falleció el inolvidable gran maestro del Teatro universal, Constantin Sergueievich STANISLAVSKI...

Reproduciendo referencias de distintos autores y fragmentos de las Obras Completas, Nuevos Horizontes rinde un modesto homenaje a la vida y obra de ese Maestro del Teatro Universal, creatividad y dignidad, unidas por su infatigable ternura hacia los seres humanos:

CONSTANTIN SERGUEIEVICH STANISLAVSKI.

"Complementos" NH.

METODO ACCIONES FISICAS II

BIBLIOGRAFIA

- FRAY MOCHO. Cuadernos de Arte Dramático N° 6, "*Conversaciones con Stanislavski*", Estudios Arte Dramático F. Mocho, Buenos Aires, 1952.
- HEFFNER, SELDEN,
SELLMAN "*Técnica Teatral moderna*", Editorial Unversitaria, Buenos Aires, 1968.
- MANN, Paul "*Teoría y Práctica*", tomado de "Máscara" 3-4, Buenos Aires, 1961.
- MAGARSHACK, David "*El Arte Escénico. Stanislavski*", Siglo XXI, México, 1968.
- MEYERHOLD, Vsevolod "*Textos teóricos*", volumen II, Alberto Corazón, Madrid, 1972
- MEYERHOLD, Vsevolod "*Le Théâtre theatral*", Gallimard, París, 1963.
- MEYERHOLD, Vsevolod "*Ecrits sur le théâtre*", tomo IV, 1936-1940, Edición L'age d'homme, Lausanne, 1992.
- STANISLAVSKI, C. S. "*Manual del Actor*", Editorial Diana, México, 1963.
- STANISLAVSKI, C. S. "*Del Plan de Producción de Otelo*", tomado del "Manual de Actuación" de Toby Cole, Diana, México, 1964.
- STANISLAVSKI, C. S. "*Obras Completas*", tomo II, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1986.
- STANISLAVSKI, C. S. "*Obras Completas*", tomo III, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1986.

- STANISLAVSKI, C. S. "Obras Completas", tomo IV, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1977.
- STANISLAVSKI, C. S. "Obras Completas", tomo V, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1986.
- SUDAKOV, I. "El proceso creativo", tomado del "Manual de Actuación", de Tpyby Cole.
- TOPORKOV, V. O. "Stanislavski Dirige Almas Muertas", del "Manual de Actuación", de Toby Cole.
- TOPORKOV, V. O. "Stanislavski dirige", editado por Compañía Fabril Financiera, Buenos Aires, 1961.
- VAJTANGOV, E. "Preparación para el papel" del "Manual de Actuación", de Toby Cole "Complementos" NH

Complementos NH

MÉTODO ACCIONES FISICAS II

INDICE

		pág.
- Charla Debate N° 1.	"El Desconocido Stanislavski" de "Máscaras", Publicación de la Asociación Argentina de actores.....	1
- Charla Debate N° 2	Joshua Logan opina sobre libro de V. O. Toporkov, "Stanislavski dirige"	7

- Charla Debate N° 3	Nina Gourfinkel, " <i>El Método de las Acciones Físicas</i> ".....	12
- Charla Debate N° 4	Leslie Coger, " <i>Stanislavski cambia de opinión</i> "	17
- Charla Debate N° 5	<i>Elia Kazan opina</i> , entrevista de R. Schechner y Theodore Hoffman.....	22
- Charla Debate N° 6	I. Rapoport, " <i>La atención y los músculos</i> ", " <i>Libertad muscular</i> ".....	27
- Charla Debate N° 7	I. Sudakov, " <i>La esencia del trabajo del actor</i> "...	32
- Charla Debate N° 8	E. Vagtangov, " <i>Lo que pensaba Stanislavski</i> "..	37
- Charla Debate N° 9	Hubert Heffner, " <i>La representación pantomímica</i> .".....	42
- Charla Debate N° 10	Vsevolod Meyerhold, " <i>Textos teóricos</i> , tomo I	48
- Charla Debate N° 11	Vsevolod Meyerhold, " <i>Le Théâtre theatral</i> ".....	52
- Charla Debate N° 12	Vsevolod Meyerhold, " <i>Le Théâtre theatral</i> ".....	58
- Charla Debate N° 13	Vsevolod Meyerhold, " <i>Le Théâtre theatral</i> "....	64
- Charla Debate N° 14	Vsevolod Meyerhold, " <i>Ecrits sur le théâtre</i> ", tomo IV.....	69

- Charla Debate N° 15	David Magarshack, " <i>El arte escénico. Konstantin Stanislavski</i> "	73
- Charla Debate N° 16	C. S. Stanislavski, " <i>Othello, puesta en escena y comentarios</i> "	78
- Charla Debate N° 17	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo II</i>	83
- Charla Debate N° 18	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	89
- Charla Debate N° 19	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	94
- Charla Debate N° 20	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	99
- Charla Debate N° 21	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	104
- Charla Debate N° 22	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	109
- Charla Debate N° 23	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	114
- Charla Debate N° 24	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo III</i>	119
- Charla Debate N° 25	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo IV</i>	124
- Charla Debate N° 26	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo IV</i>	129
- Charla Debate N° 27	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo IV</i>	134
- Charla Debate N° 28	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo IV</i>	139
- Charla Debate N° 29	C. S. Stanislavski, <i>Obras completas, tomo IV</i>	144

- Charla Debate N° 30	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	149
- Charla Debate N° 31	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	155
- Charla Debate N° 32	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	161
- Charla Debate N° 33	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	167
- Charla Debate N° 34	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	173
- Charla Debate N° 35	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	179
- Charla Debate N° 36	C. S. Stanislavski, Obras completas, tomo IV....	185
- Charla Debate N° 37	V. O. Toporkov, " <i>Stanislavski dirige</i> "	188
- Charla Debate N° 38	V. O. Toporkov, " <i>Stanislavski dirige</i> "	193
- Charla Debate N° 39	V. O. Toporkov, " <i>Stanislavski dirige</i> "	198
- Charla Debate N° 40	V. O. Toporkov, " <i>Stanislavski dirige</i> "	204
- Charla Debate N° 41	V. O. Toporkov, " <i>Stanislavski dirige</i> "	209
- Charla Debate N° 42	V. O. Toporkov, " <i>Stanislavski dirige</i> "	215
- Charla Debate N° 43	C. S. Stanislavski, Obras Completas, tomo V...	220
- Charla Debate N° 44	C. S. Stanislavski, Obras Completas, tomo V...	225
- Bibliografía.....		231

- Indice.....	233
---------------	-----

© **Derechos Reservados**
D. L.: 2-1-1427-99
Cochabamba - Bolivia - 1999