importante ganar por anticipado la confianza del conjunto que actúa, para que los actores puedan apoyarse en esta confianza y no se sientan solitarios.

Muchos hablan de la inevitabilidad de una dualidad del actor, durante su actuación, cuando vive y actúa con una parte de sí mismo en la imagen actuante y con la otra, parece que controla esta actuación objetivamente. En mi opinión esta segunda parte controladora, no es, de ningún modo, una especie de espectador imaginario que more dentro del actor. Esta segunda porción debe estar arraigada en forma inevitable en el espectador viviente que existe, externo, al actor; toma en cuenta y se basa en la reacción de aquél, satisfaciendo su propósito esencial al hacerlo, pues, de lo contrario, el actor estaría encerrándose en su círculo subjetivo y convirtiéndose en un frío fantasma abstracto.

Creo que la frialdad y la formalización externamente mecánica de la actuación halladas con frecuencia en el cine, pueden explicarse por la frialdad y la formalización mecánica del método de trabajo del director con el actor, en el rodaje.

Enfatizo que la importancia decisiva del trabajo del director sobre el actor en el rodaje, es característica del cine y no se obtiene con ninguna claridad igual en el teatro.

En el teatro, el actor no sólo debe encontrar la imagen, absorberla, aproximarse a las formas externas de su expresión, sentir las formas rítmicas necesarias de su actuación y su eslabonamiento con el espectáculo como un todo, sino, durante los repetidos ensayos, necesita fijar todo esto y "enlatarlo" en una forma definitiva. Aunque no se disputa que en cada representación subsecuente el actor continuará desarrollando hasta cierto grado su papel, sin embargo, el elemento de aprender de memoria, fijar y "enlatar" su actuación está presente inevitablemente en el teatro, en grado considerable. Entonces, en cierto punto, el productor teatral cede su lugar al espectador y el espectáculo alcanza su forma perfecta sin su participación directa.

En el cine, la carga del elemento de "enlatamiento" y memorización es apartada de las mentes del actor y del director por el mecanismo de las cámaras visuales y de sonido y por el laboratorio, que multiplica y copia hasta el infinito de un solo negativo. De hecho, hasta lo último, el momento culminante de su trabajo creativo unido, el actor y el director marchan en el cine en el contacto más vivo y directo.

# PRINCIPIOS DE DIRECCION

## Por B. E. ZAKHAVA

Para aclarar completamente la relación entre actor y director, es necesario comprender dos cualidades particulares del arte teatral. La primera, es la base colectiva de la producción teatral y la segunda, es que la base de producción es el actor, un ser humano que, aunque pueda ser el material con el cual practica su arte un director, es un creador por su propio derecho.

La escenificación de una obra requiere el uso no de un solo medio artístico, como en las otras artes, sino la combinación de muchas formas artísticas. El autor teatral, el director, el escenógrafo, los músicos, el guardarropista y los actores, invierten cada uno su parte de energía artística en toda la producción. De allí, el teatro emerge no como la expresión de un solo individuo, sino como un colectivo; el grupo es el autor del resultado dramático final, la producción misma.

Si cualquiera de los muchos componentes empeñados en la producción se asignara la función de "autor", sería en detrimento de la iniciativa de otros componentes y la obra perdería su suavidad, flexibilidad y libertad. Estrechamente ligada con esto, estaría una pérdida en la fuerza de convicción..., un factor irremplazable en cualquier obra artística mayor. La obra sólo asumirá una armoniosa unidad de construcción, cuando cada participante en el proceso artístico cree libremente y sin restricciones, dentro de las especificaciones requeridas por las leyes del arte teatral y con la cooperación activa de los otros artistas. No un arte individual ni particular, sino, más bien todos juntos, deben aparecer en el teatro

como un solo artista colectivo que sostiene la verdad de la obra durante las dificultades de su producción.

En la historia del teatro, nosotros estamos muy familiarizados con periodos durante los cuales, una u otra de las artes teatrales especializadas ha usurpado una posición fuera de toda proporción con la naturaleza colectiva de la producción teatral.

Así, fue famoso en su tiempo Sologub, quien creía que el teatro era propiedad exclusiva del autor. En 1908, escribió lo que sigue: "El primer estorbo que debe ser eliminado es el actor. . . Mientras más talento tiene el actor, más grande es su tiranía sobre el autor y peor es para el drama que interpreta." De acuerdo con Sologub, la representación debía proceder en esta forma: "El actor debe ser substituido por un lector o de preferencia, ser el mismo lector, quien se sentará pacientemente en algún rincón remoto, cerca del escenario. Puede tener una mesa, para recargar en ella el libreto de la obra que va a ser presentada. Ya todo en orden, empezaría. Primero leería el título de la obra, el nombre del autor, el reparto, las instrucciones escénicas del escritor. Después, leería la obra, incluyendo todas las acotaciones escénicas, por comunes que fueran. Durante todo esto, el telón se levantaría, mostrando a los actores haciendo los movimientos requeridos por la lectura del guión."

En esta forma, el actor es convertido en marioneta. Pero esto no hace desmayar de ningún modo al creador del teatro de una "voluntad única". "Después de todo, ¿qué diferencia constituiría el que un actor fuera una marioneta?", pregunta Sologub.

¿A qué conduce esta clase de usurpación por un arte, excepto al descenso de los patrones de producción y del teatro en general? Un libreto leído clara y distintamente dista mucho de ser una producción dramática. Sólo se comprenden sus valores literarios al ser leído. Para realizar sus valores dramáticos, debe ser actuado. Especulaciones análogas para promover el principio de la "voluntad única" pueden hallarse fuera del campo de la literatura teatral. Con demasiada frecuencia, encontramos un oportunismo similar en los directores. Por ejemplo, está el caso de Gordon Craig, bien conocido en Rusia por su presentación de *Hamlet* con el Teatro del Arte de Moscú. En la época de esta producción, él sostenía que el teatro no necesitaba ni un autor ni actores. La posición de Craig contra el autor, era una reac-



ción estética contra la tendencia de los escritores a literalizar el teatro. Pero Craig también se ponía en contra del actor. Escribió en aquel tiempo que la actuación no es un arte y concluyó diciendo que debía desaparecer, substituido por una figura sin vida, llamada supermarioneta.

Así vemos con frecuencia al autor y al director, firme cada uno en su convicción preferida de la necesidad de una "voluntad única". Los casos citados arriba son sueños de substituir al actor viviente por un muñeco sin vida. Cada uno a su manera trata de nulificar alguna forma existente de esfuerzo artístico, esperando crear solo y para su propio crédito individual.

Con frecuencia, el actor es el atacante del trabajo colectivo. La "estrella" monopoliza la obra, desfiguran sin piedad los pasajes en donde sus propios talentos peculiares no son exhibidos mejor. Dichas estrellas nunca caracterizan realmente un tipo, sólo se caracterizan ellos mismos. Tales estrellas, de ordinario se rodean por cualquier clase de elenco. Sus necesidades emergen como la "voluntad única" que activa la producción. El resultado es que el público perderá en la producción de *toda* la representación de *Hamlet* u *Otelo*, digamos. En esa producción, el público observa a la estrella e ignora al resto del elenco. Muchos otros son sacrificados por este único factor en la producción y como resultado, el público no comprende en realidad una presentación tan distorsionada. Es imposible entender a Hamlet, si las caracterizaciones de Polonio, Rosencrantz y todos los otros papeles llamados secundarios son mal preparados.

En toda instancia de usurpación de los derechos creativos por uno u otro arte, la producción se arruina, ya sea porque la obra se adapta a la mente estrecha del director, o porque el desarrollo de los actores es obstaculizado para satisfacer el orgullo del autor, quien, a su vez, no está dispuesto a aceptar los cálculos planeados del director. En estos casos, los resultados son que los seres humanos son convertidos en autómatas y el arte viviente en faena de jornaleros. Además de esto, la naturaleza del teatro requiere que cada hilo de su tela sea tejido para formar el espíritu de la vida vibrante. Esto debe impregnar toda palabra, todo movimiento del actor, todo efecto escénico. Todo esto se combina en una presentación de la vida en su integridad, una armonía orgánica de emoción humana, de la cual nacerá la voluntad creativa del colectivo teatral.

producto del "basto individualismo" existente en una sociedad burguesa en la declinación del sistema capitalista. ¿Podrían comprender Sologub o Craig cómo podía ser llevado el desarrollo de un arte al punto más elevado de unidad, por la energía colectiva de un grupo de artistas creativos? No, tales posibilidades están prohibidas, a ellos. Para ellos, no existe nada en la tierra, excepto el "yo" beato, inflado. Les parece que sin el "yo" habría un vacío..., una muerte del universo y de toda la humanidad. Tales son las ilusiones de los profesores de individualismo subjetivo. La cualidad permanente del arte teatral, como lo consideramos, no permite esas ilusiones.

Una producción de seria importancia en el teatro, no puede nacer como resultado del deseo subjetivo de una sola personalidad creativa. Ni tampoco puede ser *regida* por la voluntad única de un artista. El artista creativo que participa en una producción no debe tener otra voluntad, sino la voluntad del colectivo.

Se infiere que toda producción de valor requiere la presencia de un grupo poseído por una sola voluntad creativa. Esto sólo es posible si el grupo está ligado estrechamente en perspectiva general, en las convicciones políticas y sociales de sus miembros y si crea por sí mismo un método común de procedimiento artístico. La verdadera base del colectivismo, está en la interdependencia y en la cooperación. La honrada libertad de expresión es un derecho preaceptado y un deber. La libertad creativa de los participantes en el proceso constructivo de escenificar una obra, es el resultado de la comprensión, por parte del grupo, de la necesidad de dichas relaciones. En esta forma, cada uno satisface su propia función particular. Su libertad creativa únicamente está restringida por lo que separa su especialidad de la de los otros...; el actor actúa, el director dirige, etc.

En la coordinación estrecha del colectivo teatral, tal como empieza a funcionar, observamos una cualidad nueva y específica respecto al teatro...: *su naturaleza sintetizante*. En el teatro no nada más hay muchos artistas, sino también muchas artes, que se entremezclan unas con las otras. Hay literatura, el arte de actuar, las artes gráficas, música, danza, etc. Al considerar éstas, notamos que sólo uno, el arte de actuar, es peculiar del teatro y que las otras existen también fuera del teatro. Así que surge el problema de organizar estas artes, de modo que su síntesis alcance *un resultado teatral*, en lugar de la exhibición preponderante de cualquier arte aislado. Todo arte debe ser traducido a términos teatrales y efectuado como una función dramática. Y en el cumplimiento de esta función, cada uno de estos artes adoptará un nuevo carácter con un propósito teatral. La música de teatro ya no es más como otra música, de lo que el arte gráfico es como otro similar y lo mismo resultará con los otros.

¿Con qué fin son distribuidas estas tareas especializadas entre los participantes en una creación dramática? ¿Qué les proporciona esta cualidad teatral? Primero que nada, determinemos el punto focal, sobre el cual debe fijarse todo el colectivo. Pronto es obvio para todos que la posición del actor es el punto focal.

El arte de la actuación nada más existe en el teatro. El actor solamente puede proyectarse en el teatro, en tanto que el autor teatral puede escribir para publicación, el escenógrafo puede pintar murales, etc.

Permítaseme expresarlo en esta forma: un actor puede subir a un tablado y relatar allí un incidente a un amigo, en la misma forma en que trabaja en el escenario. ¿Qué es el teatro entonces, en realidad? ¿El edificio en que es presentado el espectáculo? ¿No puede ver usted que su fuente está dondequiera que se revela el actor *actuando*? Una obra escrita, pero no actuada, no es teatro; una sala decorada con pinturas..., eso no lo es seguramente. Pero aun la anécdota más sencilla, relatada con habilidad y demostrada con los artificios, gestos, inflexiones e improvisaciones del actor, que revelan la conciencia de un artista de su influencia sobre su público...; esto es teatro o, cuando menos, su embrión. El actor no puede funcionar afuera de la escena, porque él, por decirlo así, lo lleva consigo, o mejor dicho todavía, dentro de él. Es el teatro y no puede ser separado del teatro, ni éste de él. Por lo tanto, decimos que el actor es el más importante, el elemento básico en el teatro.

Podemos comprobar esto por medio de una eliminación metódica de los diferentes componentes del teatro. Vemos que aunque la eliminación de cualquiera de ellos reduciría su interés, la exclusión del actor significaría su destrucción.

Preguntemos si, en último análisis, la escena puede sobrevivir sin el autor. Sí puede, porque existe la forma teatral, la pantomima y porque el actor puede asumir la función

dramática de escribir el diálogo y la construcción de la producción puede hacerla el grupo entero, lo mismo que el director. Tal procedimiento, necesariamente carecería de pulimento, pero ha sido y puede ser muy efectivo. El actor no pide ayuda al autor porque no pueda hacer nada sin él, sino porque está dispuesto, de buena gana, a renunciar a una de sus funciones originales para especializarse en otras; expresión oral, movimiento, etc. En la sensación de su libertad, sacrifica sus posibilidades como escritor teatral y busca nuevas profundidades para su talento de actuación.

Todo esto es confirmado por una actitud histórica hacia el problema. El teatro no nació de la dramaturgia, sino ésta fue un producto del teatro. El teatro surgió de los festivales del pueblo. Sus celebraciones y ceremonias sociales y religiosas. En cierta etapa de su desarrollo, apareció una división de labores; surgieron las funciones del autor y cayeron en manos de especialistas. Estos primeros autores no fueron literatos, en un sentido abstracto; eran trabajadores teatrales activos y una producción tenía para ellos un sentido teatral, no literario. Fue sólo en tiempos recientes, con la declinación del teatro, cuando las obras empezaron a ser publicadas como trabajos literarios.

Tal estado de cosas, no podía menos que provocar protestas en las filas de los trabajadores de la escena. Los primeros autores fueron hijos del tablado, los actuales no lo son, se lamentaba Gordon Craig. Sin embargo, no meramente quería impeler al autor a su verdadero lugar en el teatro, sino eliminarlo por completo. Deseaba volver hacia atrás el progreso de la escena. No es difícil ver que su nostalgia por la gloria muerta del pasado en el teatro, es como la de muchos teoristas, que hablan del sistema burgués en su periodo de decadencia. Dar vuelta hacia atrás a las ruedas de la historia y volver a la "dichosa alegría" del barbarismo primitivo, es un vano sueño.

Nosotros reaccionamos en forma diferente. Las controversias dentro del teatro entre los trabajadores teatrales especializados que ejecutan sus funciones asignadas, no es en absoluto una señal de enfermedad, como mantenía Craig. Es un signo de progreso, resultado del desarrollo estético, de cultura dramática. Únicamente por medio de la especialización es posible alcanzar el grado necesario de excelencia técnica, por parte de cada participante en el proceso creativo. Pero la especialización en el teatro, como en todas partes,



puede hacerse negativa por su propio impulso y mostrar resultados inversos. La especialización, con la actitud individualista, arruinaría al teatro. *La especialización, en términos de nuestra cultura socialista, con mayor penetración en el espíritu de lo colectivo, lo incrementará.* Así, de acuerdo con nuestra lógica, es inútil en absoluto volver el teatro a una etapa primitiva, o negar esas realidades que son problemas de su desarrollo histórico.

Es obvio que los escritores y sus obras teatrales no deben ser eliminados. Pero el autor debe comprender el hecho de que el actor es el más importante elemento de la escena. En el teatro, el escritor, el director, el escenógrafo, el músico, etc., no hablan al público, no lo hacen directamente, sino a través del actor. Entonces, el actor no sólo es el elemento básico en escena; es también la *figura central* en el arte teatral. Es sólo él quien entra al escenario para establecer esa comunión vital entre el público y los artistas. Ellos nada más pueden hablar por medio de él. Cada arte debe llevar a él sus ideas, para que pueda realizarlas; de lo contrario, estas ideas quedarán inertes para siempre. El actor acepta lo que se le ofrece, lo valora, separa el trigo de la paja y habiendo permitido que penetre a su yo artístico, puede proyectar entonces esos tesoros espirituales más allá de las candilejas. Las palabras del autor a las cuales no dota el actor de vida, que no hace propias, permanecerán muertas; un bello objeto de utilería o una hermosa escenografía colocados sobre el escenario, pero nunca tocados por el actor, ya sea física o sensualmente, también permanecerán muertos y debían ser removidos de allí. El significado dramático de cada idea teatral, es comunicado sobre el escenario por el actor. Todos esos factores o ideas que, a su vez, dependen de su traslación a la vida sobre el tablado, son teatrales. Todo lo que presenta pretensiones de significado autosuficiente, no es teatral. Por medio de este patrón, distinguimos una obra teatral de un poema o un cuento, una pintura escénica de un cuadro, una escenografía de una construcción arquitectónica.

*Las contribuciones que intervienen para formar el arte del teatro, sólo son esenciales en el grado en que proporcionen material para la actividad creativa del actor.* Lo que es negativo para el actor lo es también para el teatro, porque aquél es el punto focal y el fundamento de éste. Y ya que este cimiento básico es un ser humano con una relación hu-

mana con el público, este último parece ser un factor distintivo del teatro, que lo separa de todas las otras artes.

## EL ACTOR COMO MATERIAL PARA EL DIRECTOR

Hasta aquí, hemos trabajado sobre las premisas siguientes: que, primordialmente, el arte teatral es colectivo; que el material básico del arte es el actor, y que el director debe aparecer como el coordinador de la unidad de toda la producción y necesita ser el vocero del sentimiento del grupo.

Pero como hemos probado que el actor es el material básico del arte y el director el mecánico de su expresión, aquél aparece bajo una nueva luz en relación con el segundo.

El actor es un ser humano. En él están involucrados mente, cuerpo, sentimientos, percepciones. En concreto, no es nada más un material para las facultades creadoras del director; él mismo es un creador. Es, simultáneamente (para sí mismo y para el director), tanto el sujeto como el objeto de la creatividad. ¿Cuál es en el actor, preguntamos, el instrumento para los poderes creativos del director, su cuerpo, su alma o su personalidad?

¿Cuáles de las cualidades precedentes del actor son los instrumentos básicos para explotación del director? La respuesta a esta pregunta es esencial.

Muchos directores consideran al cuerpo del actor como su único instrumento para tocar en él. Ven la disposición de las actividades físicas de los actores como su problema principal. Forzan a los actores en un patrón puramente mecánico, que rara vez permite alguna latitud a su expresión creativa.

¿Cuál es su método de trabajo? Veremos un ejemplo de esto en sus planos de actuación cuidadosamente trazados. Mientras mayor sea la exactitud con que los realicen los actores, mientras más limpia sea la forma en que copien lo que ha demostrado el director, más le agrada. Es fácil ver que tales métodos conducen a la mecanización del actor. Bajo ese tratamiento, el actor deja de ser un talento creativo y se convierte en una marioneta al estilo de Craig.

Pero existe otra respuesta, no menos confundida, al problema de las fuentes de material para el director. Existe en ese método de trabajo directivo donde el objeto principal de la atención del director no es el cuerpo, sino el alma del actor. Entonces, el director ya no se interesa en cuál posición deberá adoptar el cuerpo del actor en cualquier momento determinado, sino más bien en cómo *sentirá* en ese momento particular. El director está convencido de que con sólo que el actor sienta las emociones adecuadas, su cuerpo adoptará la posición correspondiente. Así que procede a instilar las emociones que, de acuerdo con él, se requieren para ese papel específico. También en este caso, el actor se comporta como objeto de una manipulación del director, no como una fuerza creativa; esta vez es una marioneta más viva, más inspirada, es cierto, pero de cualquier modo, es una marioneta, en manos del director. En un caso, el director toca sus armonías empleando como instrumento el cuerpo del actor; en el otro, manipula su alma. En ningún caso evoca a la vida ningún talento creativo.

Pero es posible un tercer método de trabajo directivo. Este sistema niega la teoría de que es el cuerpo o la "sique" del actor el único material para el director, sino más bien, las facultades creativas del actor lo son. *El material para el poder creador del director, es la creatividad del actor.* No únicamente el cuerpo, o la habilidad para evocar a una orden una variedad de emociones, sino los pensamientos y sueños íntimos del actor, sus concepciones artísticas y sus principios, sus sensaciones y sentimientos, su imaginación, sus experiencias sociales y personales, su educación, sus gustos, su temperamento, su sentido del humor, todo esto es material para el arte del director.

Este material no es fijo ni estático. La actuación es un proceso... y proceso implica el cambio. Una vez aceptado este factor relativo al proceso, para supervisarlo y guiarlo, el director tratará de superar todos los obstáculos para su crecimiento y cuidarlo y protegerlo, como un jardinero cuida una pequeña planta.

## ARTE Y REALIDAD

Cuando se ha descubierto que la productividad del director está ligada en forma estrecha con la del actor, uno aprecia en toda su integridad la importancia de despertar todas las potencialidades del segundo. Si el director no extrae esta creatividad autosuficiente de parte del actor, sus manos estarán vacías del único material del cual puede formarse cualquier producción teatral que valga la pena. O este ma-

terial será de segunda clase y en lugar de la vitalidad vigorosa del actor, el director tendrá la voluntad fácilmente influenciada, subordinada, nada más el cuerpo del actor, carente de toda energía creativa, un muñeco sin vida, una marioneta al estilo de Craig.

¿Qué debe hacer entonces el director, para poner en el camino adecuado de creatividad autosuficiente al actor?

Para responder a esta pregunta, es absolutamente necesario definir para nuestro propósito el término "creatividad" y también respecto a qué difiere la creatividad artística de oficio.

Varios teoristas en el campo del arte, varios profesores de estética, se niegan con frecuencia a reconocer al teatro como un arte. Insisten en que el trabajo del escenógrafo, del director y del actor no encajan en la definición de empeño artístico y que, por lo tanto, el teatro no es un arte. Así sostenía, por ejemplo, un crítico literario famoso en su tiempo, U. Eichenwald, en una tesis (en la colección *Controversias en el teatro*, 1913), que ya que toda actuación consiste en subir a un tablado y emitir palabras escritas por otro totalmente extraño a la persona que las pronuncia, no puede ser llamada con propiedad trabajo creativo y, por lo tanto, no es arte. Eichenwald dijo también que, para una persona culta, el teatro es superfluo, ya que se podía disfrutar mejor de una obra gustada en la reclusión de la propia casa en lugar de en la ostentosa vulgaridad del teatro, donde era destruida toda posibilidad de meditación. Sentía que la imaginación del lector culto era mucho más rica que cualquier interpretación hecha de una obra por el teatro, con su falso oropel y su burdo materialismo. Si el teatro era útil, era porque halagaba los gustos de los elementos analfabetas y semianalfabetas del público. Muy bien. Que este público que no puede leer la obra, la vea en el teatro; en cuanto a la persona culta, puede escenificar dentro de su imaginación una versión mucho más notable que la que sería posible presentar a la compañía con más talento.

Debemos reconocer la lógica de los argumentos de Eichenwald. Sin embargo, estos argumentos sólo tienen valor para ese teatro que es considerado como tal por el proceso de trasponer mecánicamente una obra al escenario. Es cierto respecto a un teatro en el cual la obra es un substituto de la vida y se ofrece como un escape de la vida. Dicho teatro difícilmente tiene derecho a clasificarse como arte. El teatro



que es nada más fotográfico y una reproducción del trabajo literario, es en realidad superfluo para el público culto.

Entonces, ¿de acuerdo con qué patrones se convierte en trabajo creativo el trabajo del actor y del director? El director y el actor laboran sobre la base del material dado a ellos por el autor teatral. Esto, por sí mismo, no reduce en ningún grado o sentido su derecho a crear. No hay un arte en que el artista haga una creación de la nada. Todo artista utiliza esa herencia cultural que se ha acumulado en su campo particular. Debe aprovechar inevitablemente esta acumulación en su arte. Más que esto, sabemos que en la historia del arte grandes artistas han creado sus mejores obras maestras utilizando el trabajo de sus predecesores. Por ejemplo, es bien sabido que Shakespeare escribió *Hamlet* en el marco de una leyenda escandinava, conservada por el erudito dinamarqués Saxo Grammaticus y revisada antes de Shakespeare por Belleforest y Thomas Kyd. Tampoco es ninguna noticia que Ostrovsky con frecuencia tomó prestados argumentos de comedias francesas. Esto, no aminora en ningún grado nuestra admiración hacia Shakespeare o hacia Ostrovsky. No tiene importancia que el artista haya empleado o no el trabajo de otros para sus propósitos creativos. Sin embargo, otra cosa la tiene. Puede haberlo empleado en forma mecánica o de manera creativa. Usar de modo *creativo* significa utilizar cualquier material dado como expresión de la reacción de uno hacia la vida. Esto no puede hacerse, si el artista ignora la vida. La comprensión de la vida es una cualidad que se presume en todo artista en cualquier campo. Nada se pierde si para realizar su propia obra, incorpora en ella material de otro artista. Si entiende los fenómenos de la vida más profunda y verdaderamente, su producto será siempre más valioso, más significativo, que el material prestado original sobre el cual elaboró.

El nombre de Shakespeare eslabonado a *Hamlet*, es familiar para la humanidad culta de todo el mundo, en tanto que los nombres de Saxo Grammaticus, Belleforest y Kyd sólo son conocidos de unos pocos pedantes y estudiantes de letras.

Entonces, no podemos, simplemente porque el director y el actor usan el producto del autor teatral, eliminarlos como elementos no creativos.

Es cierto, si el director y el actor son del todo pasivos hacia la vida y la realidad, si persisten en ver la obra

través de los ojos del escritor, sin sentir la más leve obligación de observar y absorber la vida (aparte de la versión de ella del autor), no tienen derecho a llamarse artistas creativos..., son meros técnicos. Pero si la base de su trabajo descansa sobre una comprensión seria y bien cimentada de la vida, son verdaderos artistas..., creadores genuinos.

Si un grupo de teatro acepta mecánicamente la idea de una obra y todas las experiencias y soluciones de un autor teatral como si fueran de hecho suyas, entonces el teatro descansa sobre falsos laureles. Aquí no hay duda de que el teatro deja de ser creativo. Respecto a dicho teatro, Eichenwald tiene razón. En ese teatro, el director y los actores son esclavos del autor y el nivel artístico de él nunca puede elevarse por encima de la mediocridad de la ilustración fotográfica mejor o peor.

Sin embargo, el caso se altera por completo si los trabajadores del teatro (el director, los actores, etc.), llegan independientemente del escritor a las mismas realidades que son llamados a representar. Si han pasado por experiencias similares, si han tenido un entrenamiento similar y han hecho observaciones semejantes, dicho teatro tiene derecho a tender una mano al autor e invitarlo (o aceptar la invitación de éste) a colaborar, porque sólo entonces existirá la posibilidad de un trabajo mancomunado del escritor y el teatro.

Nuestro problema presente no son las relaciones entre el autor y el teatro, sino las del actor y el director. Sin embargo, una comprensión de los principios básicos de aquellas relaciones, nos ayudan a comprender los factores sobre los cuales descansan los patrones artísticos del actor y el director, y toda otra actividad creativa dentro del teatro.

Por lo tanto, explicamos que ciertos axiomas deben ser establecidos, para la creatividad sincera del director, lo mismo que del actor y, por supuesto, lo que se producirá será una dichosa armonía para la reciprocidad creativa entre ellos. Sin este acuerdo, tanto el actor como el director caerán en los tentáculos del autor teatral y se convertirán en jornaleros, para quienes el clisé teatral será el único medio de identificarse con el teatro.

## RECIPROCIDAD CREATIVA

Ahora, determinemos las variaciones posibles en las relaciones entre actor y director.

1. Si el director es una persona de amplia experiencia social e individual, con magníficos antecedentes culturales y académicos, con opiniones y convicciones en esas fases de la vida que son las influencias activadoras en la obra que está a punto de ser ensayada y el actor, por otra parte, tiene experiencia insignificante, antecedentes limitados y educación insuficiente para la presentación en particular, ¿cuál será el resultado de esta colaboración entre actor y director?

Aquí, la contribución del director tendrá un carácter creativo. En el trabajo del actor no habrá ningún elemento creativo. Esto hace obvio que la reciprocidad creativa entre el actor y el director es imposible. Dicha colaboración es torpe.

En esta disposición, el actor no puede influenciar por ningún medio al director. (Es decir, si descontamos como "influencia" las dificultades usuales presentadas como su material a cualquier artista, cualquiera que sea su medio.) En este caso, no es la habilidad creativa del artista la que explota el director, sino, más bien su cuerpo, el cual es convertido en vehículo de expresión de las ideas y experiencias del autor y del director. En otras palabras, el propósito del director es logrado por la sobreposición en el actor de un sistema nervioso y esquelético completo, que responderá a su amo en una forma completamente mecanizada.

2. Ahora, imaginemos otra situación: El actor, en este caso, tiene un gran fondo de experiencia, erudición, y juicio necesarios para la interpretación del problema que se tiene a la mano. El director, por otra parte, carece de introspección en la fase particular de la vida ofrecida por el escritor teatral. ¿Qué sucede? El actor dominará al director por medio de esta energía creativa. El actor estará consciente todo el tiempo de la debilidad del director y sentirá que éste no conoce su tema y, por lo tanto, no puede hablar respecto a él; en concreto, no conoce la vida que está tratando de representar. Sin conocer o haber estudiado la vida, no se puede crear, porque la vida es la fuente de todo arte creativo. Si la experiencia personal y humana del actor es más rica que la del director, éste, en el curso natural de los eventos, perderá sus privilegios creativos y, por lo tanto, su influencia directriz sobre los actores. Si éstos no reciben instrucciones del director, o las instrucciones son confusas, vacilantes o inconsistentes, los actores tienden instintivamente a comportarse como quieran, para expresar sus ideas individuales. La producción sufre de

de unidad, desde los puntos de vista de la substancia y de la forma y la estilización.

El director no requiere necesariamente estar familiarizado con cada artificio escénico. No necesita ser él mismo un actor, lo mismo que no es necesario que sea autor, pintor o músico. Pero debe tener un conocimiento más penetrante y completo de las manifestaciones de vida que cimentan la construcción dramática, que los poseídos por cualquier miembro de la compañía teatral. A menos que posea estas cualidades, será inevitable la pérdida de su posición directiva. Andará arrastrándose en alguna parte entre los otros componentes, bajo presión no únicamente del escritor, sino también de los actores.

Ya hemos mencionado las consecuencias negativas que resultan de la supresión de la personalidad creativa del director por parte de algunos de los otros componentes; no menos tristes son las consecuencias para la producción, de la pérdida de la posición conductora del director...; en ambos casos, el resultado final es el mismo: la función organizadora del director, la unión de todas las partes en una armoniosa unidad, permanece sin ser satisfecha.

3. Finalmente, es posible una tercera variación, no menos importante, en la relación entre el director y los actores. No es necesario decir que esto ocurre cuando una verdadera comprensión de las realidades involucradas está presente tanto en el director como en los actores. De dicha relación creativa se desarrolla la verdadera colaboración.

Examinemos con mayores detalles este proceso de colaboración.

El director empieza el trabajo en un libreto. Determina su tema. Comienza a estudiar, en términos del tema ofrecido a él por el guión. Para hacerlo, convoca a todos sus sentidos: su memoria, su experiencia personal y social; utiliza toda fuente de material: literatura, la prensa, las películas cinematográficas. Trata de absorber un caudal tan grande de observaciones como sea posible y siempre está alerta a nuevas impresiones concretas de la vida real. Sujeta toda esta abundancia de material a un análisis cuidadoso para establecer las diferencias entre las apariencias y los hechos inmutables de la realidad de la vida. Como resultado de esta búsqueda, llega a la que es su concepción del tema. Esta concepción o idea vive en su conciencia, rodeada del caudal de datos reales que ha adquirido. Entonces acude otra vez al libreto. Regresa a



las ideas del escritor, armado esta vez con sus propias ideas de la realidad dada y entra en cooperación creativa con el autor...; está empezando a formular sus planes de producción.

Cuando este plan de producción está listo, el director lo presenta a sus actores. Exige que cada actor comprenda su papel en términos de la obra completa y también de la idea central.

Pero el actor, si es un creador sincero, después de recibir el guión del director, antes de empezar a trabajar en él, movilizará sus propias experiencias personales, sus observaciones y conceptos; empezará a enriquecer estas experiencias, estudiando las fases de la vida que le interesen por el momento y considerándolas a la luz del libreto. Correlacionando sus ideas con las del director y hallándose de acuerdo con él en general al hacer comparaciones, estará dispuesto eventualmente para empezar a trabajar en su papel, construyendo su propia interpretación creativa en colaboración con el director.

Pero, pregunta usted, ¿y si este acuerdo entre actor y director no se materializa? Supongamos que no consideran en la misma forma el mismo tema. Sólo hay una respuesta posible: entonces es imposible el trabajo de conjunto. Los dos únicos caminos abiertos son: o se allanan las diferencias por medio de una discusión colectiva de la exposición del director, o un actor individual debe renunciar a su papel en favor de algún otro. Ya hemos establecido la premisa de que el teatro es un arte colectivo y, por lo tanto, cada participante debe perseverar de acuerdo con la voluntad del grupo de trabajo. Y así, debe disponerse de todas esas diferencias individuales entre actor y director, para asegurar la unidad y la fuerza de la única voluntad del grupo.

Supongamos entonces que no hay diferencias notables, o que han sido eliminadas por persuasión mutua y que el actor y el director apuntan en la misma dirección, en lo que concierne a la interpretación social o ideológica de la obra. Empiezan los ensayos. El director da al actor instrucciones completas respecto a un movimiento particular o un momento determinado, o cierta frase o entonación. Esta orden puede tomar la forma de una explicación o una demostración...; por el momento, esto no tiene importancia. El actor recibe esta indicación y la considera en términos de su forma de entender la realidad. Esta indicación, si el actor está familiarizado con la vida, no puede menos que provocar en él toda una serie de asociaciones con sus observaciones de la vida

[illegible], de su lectura, de su conversación con la gente, con el resultado de que la indicación hecha a él y su experiencia se funden, se sintetizan y tiene lugar una compenetración completa. Al realizar la tarea establecida por el director, el actor comprende la esencia de esta síntesis. Ha hecho más que cumplir mecánicamente con una petición del director; se ha demostrado a sí mismo su personalidad creativa. Habiendo hecho al actor su formulación, el director la recibe de vuelta con intereses, por decirlo así, en la forma de la técnica escénica del actor, pues mientras su significado estaba siendo digerido en la personalidad creativa del actor, se enriqueció con todos los recursos del actor y no nada más por los del director que lo concibió. En esta forma, el director recibe a cambio algo más de lo que da. Se infiere que al cumplir con las direcciones del director, el actor ejerce influencia sobre él. Esto será un incentivo para que el director no se repita al dar instrucciones posteriores. En esta forma, siempre habrá una cualidad de frescura en estas instrucciones, de la que carecerían si el actor dejara de prodigar su propia creatividad y sólo ejecutara mecánicamente la tarea requerida por el director. En otras palabras, cada nueva fase del progreso depende de la precedente. Así y nada más así, habrá una verdadera interinfluencia entre el actor y el director. En esta forma, la creatividad de éste estará arraigada en la de aquél y no será meramente un control rígido sobre el ser físico del actor. En uno de sus ensayos, Vakhtangov reprochó a sus estudiantes por la falta de respuesta creativa a sus instrucciones. Les dijo: "A ustedes les gustaría salir adelante nada más con el material que les doy. No es suficiente. Si continúan en esta forma, cualquiera que vea la producción dirá: «No hay individualidad en los actores.»"

¿Qué recomendó entonces Vakhtangov a sus estudiantes, para ayudarlos a obtener una actitud creativa hacia sus papeles? Exigió en primer lugar que todos trabajaran en sus partes en casa y llevaran a los ensayos el resultado de su trabajo. "Acostúmbrense a reflexionar sobre su papel", dice Vakhtangov. Con "reflexionar", quiso decir permitir el libre juego de la imaginación. Esto era en lo que iba a consistir la preparación de la parte en casa.

Pero es una interrogante si la imaginación humana es una fuente suficiente de material para el trabajo, como substituto de la experiencia de la vida. Una comprensión de la vida es el verdadero prerrequisito para la productividad de la imaginación. Tomemos, por ejemplo, aun algo tan fantástico como una sirena. ¿Qué es una sirena, después de todo? Una criatura con cara humana femenina y cola de pescado. Tales criaturas no existen en la vida real, por supuesto. Pero los elementos de que está compuesta una sirena son bastante reales. Una cara femenina y la cola de un pescado son suficientemente familiares para todos nosotros. Pero si uno trata de crear con ayuda de la imaginación una sola cosa que sea ajena a la experiencia humana, pronto hallará que hacerlo es imposible.

Entonces, el trabajo de la imaginación está basado por completo en la experiencia, en el conocimiento de la vida. La pobreza y la esterilidad de la imaginación están asociadas estrechamente, en su mayor parte, con la carencia de conocimientos humanos bien desarrollados y la observación mal incrementada.

Si el artista está familiarizado con muchas fases de la vida, entonces tiene alimento para la imaginación. Todo lo que resta para él, es tratar de correlacionar este conocimiento para un propósito establecido por él mismo y hacia la solución armoniosa de un problema artístico. Lo cual nos trae de regreso al argumento de que para poder "reflexionar" en su papel, un actor debe estar familiarizado con las realidades que son sus ingredientes primordiales. Y únicamente por este mismo método, pude garantizar un director una producción creativa y no mecánica...

I. Imaginación

# PRINCIPIOS DE DIRECCION

## SEGUNDA PARTE

En cualquier esfuerzo o presentación artística, debemos sentir el dominio completo del artista sobre todos sus detalles componentes, tanto concretos como abstractos. Entonces, ¿cómo podemos lograr la unión adecuada de elementos concretos y abstractos, a menos que ambos hayan sido aclarados en la mente del artista?

Supongamos que surge una diferencia específica entre yo y el actor. ¿Cómo llegaremos a una concepción única de un personaje, si nuestros puntos de vista hacia él son muy variados por muchas razones?

Esta situación surgió en la producción de *Dostigaev y Otros*, de Gorki. Los jóvenes actores, que habían nacido después de la época de los cadetes del zar, no podían concebir a los personajes como personas vivientes, sino los veían más bien como restos momificados de un pasado muerto. Para familiarizar a los actores con el periodo y con la gente que vivió en él, los apremió a leer la poesía y la literatura de preguerra, las revistas y periódicos contemporáneos; a estudiar fotografías de las personas de la época y a hurgar en otros canales similares de la historia. Como resultado de los persistentes estudios de este material, cada actor empezó a pensar que también él podía haber vivido en ese periodo. El libreto empezó a cobrar un significado, a través de una cadena interminable de asociaciones. Después de enriquecerse con nuevas capacidades, el actor no podía menos que reflejar estos cambios. Había un nuevo brillo en sus ojos, un nuevo vigor en sus movimientos; adquirió equilibrio y convicción. El resultado final de dicho sistema, fue el desarrollo de mayor independencia e iniciativa por parte del actor. Ya no





recibe órdenes del director mecánicamente..., ha entrado a una sociedad creativa con el director, igual que con el autor teatral.

Estos puntos nunca pueden enfatizarse demasiado. La importancia de las funciones del director en el teatro ha sido reconocida cada vez más en los años recientes. Esto es significativo indudablemente. Pero este factor constructivo puede ser nulificado fácilmente, si el actor rinde al director sus propios derechos creativos inapreciables. En tal caso, no nada más sufre el actor, sino también el director y el teatro como un todo. Entonces, el actor cuelga como un peso muerto del cuello del director, quien es forzado a criarlo y guiarlo por todas partes.

Con frecuencia he observado la condición lastimera de un actor que se ha permitido adoptar esta relación con el director. Supongamos, por ejemplo, que éste ha explicado a aquél cierta fase de su papel. No satisfecho nada más con una explicación verbal, el director sube al escenario y demuestra su punto con toda clase de detalles de posición, movimiento e inflexión. El actor cumple con todas estas instrucciones. Es dócil y complaciente. Pero, ¿qué sucede cuando llega a punto en que las explicaciones y demostraciones del director llegan a una interrupción abrupta? ¿Entonces qué? El actor, con las manos caídas a los costados, se pregunta: "¿Qué debo hacer ahora?" Parece un juguete mecánico que ha recorrido la gama de sus movimientos y necesita que se le dé cuerda. ¡Y ese actor se atreve a llamarse un artista, un creador, un artífice.

El fortalecimiento de la posición del director en el teatro únicamente se logrará en los casos en que existe cooperación entre el actor y el director, fundada en el principio de la reprocidad creativa. Esto no implica la sujeción del actor a la voluntad individual del director y en realidad se haría imposible, si aquél se viera obligado a renunciar a sus prerrogativas artísticas.

### EL PAPEL CREATIVO DEL ACTOR

Entonces, el primer problema del director en relación con el actor, involucra la explotación completa de los recursos creativos de éste. La canalización correcta de la energía del actor, determinará todo el curso de la producción. Es misión

del director el ver que sus instrucciones siempre estén al alcance de la comprensión del actor. Debe pedírsele a éste que nunca dé nada por sentado. Él mantendrá una completa flexibilidad creativa durante el curso de su trabajo. El director no sólo debe evitar el dominio mecánico del actor; necesita esforzarse todo el tiempo para preservar la libertad creativa de éste y ver que nada la perturbe, durante el curso de la producción.

¿Cuál es el estado creativo del actor? *El estado creativo del actor existe cuando su respuesta a un estímulo esperado es tan espontánea y genuina como su respuesta a un estímulo inesperado.*

Analicemos esto. El papel creativo de un actor involucra la libertad completa de acción. Esto significa nada más la expresión de su libre asociación, sin la intervención o el condicionamiento por parte de una fuerza externa. Reside en su forma espontánea, característica de hablar. No hace una cosa nada más porque se la ha indicado el director, o porque la ha estudiado en su mente. Surge una respuesta impremeditada; totalmente sin inhibiciones. Si en los ensayos el actor siente la presión constante del director sobre él, su libre iniciativa será obstaculizada. Sin embargo, en nuestra definición del estado creativo, no sólo demandamos libertad, sino también verdad. El actor comprenderá al momento las instrucciones escénicas dadas, si siente que son lógicas en la situación particular y en toda la producción. Este gesto específico, aquel tono determinado, ese asunto particular, parecerán entonces inevitables y él no buscará ningún otro.

Pero es muy difícil poner en práctica este principio. El director puede decir al actor: "Así es como debes reaccionar"; el actor conviene en esto, ya que ve la lógica de la reacción propuesta a la luz de su propio análisis del papel. Sin embargo, cuando intenta efectuar esta reacción, le parece artificial, estudiada, forzada. Entonces, el director dirá: "Te libero de toda responsabilidad, haz lo que quieras en este caso." El actor hace lo que quiere hacer, pero eso resulta insatisfactorio y no coincide con la situación o con el plan general de la obra. Es sólo cuando se hace lo correcto, con perfecta libertad, cuando la lógica de ello y la libertad de su ejecución se combinan para hacerlo adecuado.

El actor debe responder a todo estímulo que reciba en el escenario en tal forma, que lo que haga sea fresco y sin ningún esfuerzo, lo cual significará que reacciona en esa manera específica porque *no puede reaccionar en otra.* Al mismo tiempo, esta reacción debe coincidir con un plan conscientemente establecido (ya sea del director o del actor). Esta demanda es muy severa, pero del todo necesaria.

¿Cómo satisfará el actor este plan premeditado como una necesidad orgánica? Supongamos que un actor tiene que interpretar cierto pasaje requerido por el director. Debe interpretarlo cada vez en los ensayos y después en cada actuación. Tiene que ejecutarlo porque su presencia no es de ningún modo incidental, sino tiene un efecto premeditado; encaja limpiamente en el resto de la obra, ayuda a caracterizar a los personajes, o proporciona una visión de sus actividades. Todo lo cual prueba que sólo una interpretación premeditada puede ser efectuada por el actor, si vamos a decir con sinceridad que éste crea. Él no crea, si emplea su libertad como medio de expresión personal subjetiva, en lugar de en la búsqueda de la forma inevitable, o si ejecuta de manera mecánica una serie de trucos escénicos, inventados previamente por él o por el director. En ninguno de estos casos hay verdadera creatividad.

¿Cuál es entonces la solución práctica? El director deberá usar de todas sus armas, para convencer al actor de la corrección de sus instrucciones. Hemos analizado nuestras demandas de libertad de asociación y de reacción para el actor, en el medio escénico. El director necesita aclarar también la lógica de estas reacciones.

Pero existe una tercera necesidad más y es que la reacción del actor a un estímulo esperado deberá ser similar a la que ocurre hacia uno esperado. Esto significa que aun cuando el actor sabe por anticipado cada línea y parte del asunto de la obra, sin embargo, debe recibir cada nueva parte como una sorpresa completa. Es sólo cuando puede recibirlas así y reaccionar así, cuando puede dar la frescura de la siempre renovada creatividad.

¿Qué factores desarrollan el estado creativo de un actor y cuáles lo obstaculizan?

## LA EXPLICACIÓN DEL DIRECTOR

La demanda arbitraria al actor de resultados inmediatos desde el mismo principio del trabajo en una producción, es la más dañosa de todas las imposiciones del director. Esto ocurre con mucha frecuencia, infortunadamente.

Con "resultados", nos referimos en particular a la "emoción" del actor, expresada en términos de patrones, voces y movimientos escénicos. Si en el curso de los ensayos, el director demanda del actor un producto terminado (una emoción específica registrada en una forma determinada), le exige algo que no puede hacerse. "Aquí debes reir un poco", dice el director y el actor, aturdido, hace un esfuerzo por reir. El producto, inevitablemente, es artificial, forzado, insincero. "Aquí debes llorar" y el actor hace acopio de todos sus recursos para simular algún grado de pesar. Pero es obviamente falso y melodramático. El sentimiento y la forma genuina en que es expresado, son el producto de una prolongada cadena de procesos. Para expresar un estado interno, el actor debe seguir un proceso sistemático. No hay atajos, pero si es llevado a lo largo de su camino, el actor llegará a su destino verdadero.

¿Cómo debe ser desarrollado este proceso? Toda emoción, junto con las formas genuinas que asume, es el resultado del conflicto individual con su medio. Cada deseo humano conduce a un intento para satisfacerlo. Si el individuo satisface este deseo, se producirá una sensación placentera. Por otra parte, si hay obstáculos para la gratificación de este deseo, surgirá el sufrimiento. Además, todas las sensaciones de agrado anticipado o de temor de un posible fracaso, van de acuerdo con la actividad que intenta la satisfacción de estos deseos.

Entonces, podemos ver que cada sensación depende de la satisfacción o falta de ella, de un deseo individual. Primero, tenemos la voluntad o deseo; después, la actividad del individuo se dirige a su satisfacción. Las emociones surgen en el curso de este proceso, como resultado de las circunstancias y a menudo, a pesar del individuo. (No quiero llorar, pero no puedo evitarlo.)

El actor debe considerar, antes que nada, lo que él (como personaje de la obra) desea y luego lo que va a hacer al respecto. Sus sentimientos y los métodos de su expresión, son concebidos involuntariamente, en el curso de su intento de satisfacer uno u otro de sus deseos específicos.

"No se pueden actuar las emociones", dice Stanislavski. "El actor no debe preocuparse por la emoción. Esta surgirá por sí misma." El intento de un actor de representar emociones, lo convierte inevitablemente en un facsímil y proporciona al espectador un substituto falso y mediocre del verdadero



sentimiento. Esto nos lleva a la conclusión de que un actor no se pone tras las candilejas para *sentir*, sino para *hacer*. Sólo entonces puede cobrar vida y sentir. "No esperes las emociones, empieza a funcionar de inmediato", dice otra vez Stanislavski. "El actor no es un ornamento en el escenario, es un ser funcional." Si el director demanda emoción inmediatamente de parte del actor, está metiéndolo a una ciénega y obstruyéndole el camino hacia la iniciativa creativa. Ésta es la falta evidente de la mayoría de los directores.

El director no debe extraer del actor la imitación de emociones, sino la ejecución de acciones específicas. Dirá al actor qué debe hacer, pero no cómo sentir.

El hacer difiere del sentir principalmente en el elemento de voluntad que está presente en ello; persuadir, calmar, suplicar, burlarse, despedirse, esperar, alejarse, contener el llanto, ocultar la alegría o el sufrimiento propios; todos estos verbos involucran un poder de voluntad (deseo persuadir y persuado, deseo calmarme y me calmo). El actor puede proponerse a ejecutar dichas acciones en cualquier momento dado, siempre y cuando comprenda los motivos que están tras ellas. Estos verbos pueden y deben ser utilizados por el director, para guiar el trabajo del actor en un papel. Otros verbos: excitarse, compadecerse, reir, enojarse, impacientarse, despreciar, amar, etc.; todos expresan sentimientos (no quiero excitarme, pero me excito; no quiero compadecerme, pero me compadezco) y por lo tanto, no deben ser empleados como direcciones escénicas.

Los actores afectados hacen de ordinario lo opuesto a lo que es natural. Con sus "manos desnudas", por decirlo así, se lanza a una emoción y "da todo lo que tiene". "Siempre principia por el final, es decir, desde la suma total de su arte", dice Stanislavski. El director debe saber cómo presentar un problema de producción al actor, insinuando al mismo tiempo dos preguntas básicas concernientes a la situación y al personaje:

1. ¿Qué está haciendo el personaje?
2. ¿Para quién o por qué está haciéndolo? (En otras palabras, ¿qué quiere en el momento dado?)

Contestemos primero a la segunda pregunta. ¿Cómo espera el personaje obetener lo que quiere? La solución a este problema debe ser lograda por el mismo actor, en cooperación con el resto de la compañía.

Entonces, vemos los problemas de escenificación a la luz de tres factores.

1. Actividad (qué hago).
2. Deseo (qué deseo, o por qué).
3. La solución (cómo lo hago).

Los dos primeros se aclaran bastante al principio, después de la discusión y el análisis del papel. El tercero (la solución), como la emoción, es el producto de la reciprocidad y la interacción entre los miembros de la compañía teatral. Tomemos un ejemplo: Supongamos que el actor tiene que representar a un hombre que acaba de ser encerrado en una pequeña celda oscura, en confinamiento solitario. Después de haber estudiado el estado mental del hombre, el director llega a la conclusión de que es de completa desesperación. Sin embargo, estaría cometiendo un error colosal, si pidiera de inmediato al actor que registrara desesperación. La desesperación es una emoción y hemos convenido en que no vamos a tratar de actuar emociones. Tenemos que representar un problema escénico y la emoción se producirá. Si el director presenta inmediatamente el problema de la desesperación, el actor buscará inevitablemente el camino de menor resistencia y se convertirá en un sello de goma. Se llevará las manos a la cabeza, se mesará los cabellos, gemirá, etc. Todo esto no será convincente. En lugar de una solución artística fresca, se darán al espectador muestras vulgarizadas y trilladas de la mercancía del actor.

Para evitar esto, el director debe señalar el camino por el cual el actor puede evocar un verdadero sentimiento de desesperación. Tiene que presentar dos preguntas al actor: ¿Qué está haciendo el personaje en la situación presente? ¿Por qué está haciéndolo?

Si el director dijera al actor: "Estás buscando una escapatoria de esta prisión. Examinarás la fortaleza de los barrotes, las posibles losas flojas en el piso, etc.", entonces el actor tendría una oportunidad de ponerse en acción de inmediato. Al hacerlo, el director le dirá que las paredes de la prisión son muy sólidas, los barrotes muy fuertes, el piso imposible de minar. Así, habiendo realizado el actor todas las instrucciones sugeridas con toda sinceridad, empieza a sentir involuntariamente su confinamiento, lo desesperado de su situación. Si ahora le dice el director que halle algo para ocupar su atención, para ayudarlo a olvidar su triste situación, el actor comprenderá, al obedecer estas instrucciones, la imposibilidad de toda escapatoria y sentirá la desesperación en su corazón. Por medio de una serie de improvisaciones estrechamente relacionadas, el director puede, sin que el actor lo sepa, elevar a éste a un estado casi emocional. La ocupación del actor estará ocupada todo el tiempo en lo que está haciendo. No estará pensando en lo que debería sentir o en qué formas asumirían sus sentimientos. Entonces, el resultado artístico, la emoción y su expresión, serán un producto accesorio del proceso de actividad.

Observamos esto en la relación posterior de los personajes sobre el escenario. Por ejemplo: el libreto pide una riña entre dos de los personajes. Uno de ellos es el agresor, el otro está a la defensiva. El director quiere que el actor que representa el papel de atacante muestre cólera y que la víctima esté impotente hasta el punto del llanto. Si el director dice constantemente a uno: "Estás enojado, muestra cólera", y al otro: "Estás avergonzado y deberías estar llorando", no se lograría nada tangible. Sin embargo, si el director estudia el guión con cuidado, podrá captar los motivos que hay tras la reyerta y aclararlos a los actores y si se explica con claridad, eso dará por resultado las emociones deseadas, producto de la interactividad entre los actores.

El director sólo puede exigir desde un principio la exhibición de emociones, cuando está seguro que el actor podrá traducir sus instrucciones en términos de técnica escénica y entonces, únicamente si el director ve que el actor ya está en disposición creativa y puede absorberlas con gran flexibilidad, sin importar en qué términos sean asentadas.

## LA DEMOSTRACIÓN DEL DIRECTOR

Las órdenes del director pueden ser dadas en dos formas: como una explicación o como una demostración. La primera de ellas es superior, ya que no importa cómo se formule, esta explicación exige una participación activa del actor. Sin embargo, siempre que sea necesario que el director acuda a la demostración, no debe intentar mostrar ningún estado interno particular, sino más bien un problema escénico específico.

Si aceptamos la demostración como una forma de técnica directiva, debemos examinar sus valores y las circunstancias en que puede ser empleada con mayor ventaja. Exis-

ten ciertos peligros en el método. Puede hacer del actor una simple copia al carbón de la personalidad del actor, sujetándolo por completo a la voluntad del director. No es extraño en absoluto que este método prevalezca en prácticamente todos los teatros que sufren de mecanización y formalismo. Sin embargo, no podemos olvidar por entero el método. Tal evasión robaría al director una de sus mejores formas de estimular los recursos creativos del actor. Con frecuencia, es sólo con ayuda de una demostración como un director puede expresar sus ideas en modo dinámico, ya que nada más así es posible que muestre la unidad orgánica entre la palabra y el movimiento. Con frecuencia, el método tiene el efecto de inspirar y estimular al actor, cuando prolongadas explicaciones han demostrado ser estériles. Por último, pero no menos importante, es una gran economizadora de tiempo. Cuando una explicación puede hacer efecto después de una o dos horas, una demostración logrará resultados en un par de minutos. Está claro que el método de la demostración posee utilidad para el director. Ya que no lo desechamos, debemos establecer algunos principios para guiarnos en el empleo de este instrumento valioso, pero peligroso.

¿Cuáles son estos principios?

Antes de explicarlos, debemos aclarar que este método no puede ser considerado básico en absoluto, en el trabajo del director. El método básico no es la demostración, sino la explicación, la elucidación. El método demostrativo debe ser un último recurso, usado nada más bajo ciertas circunstancias.

Una condición esencial para su éxito, es el estado creativo desarrollado del actor. Esto le dará la seguridad de no copiar mecánicamente los detalles de la demostración del director. Si este estado creativo está presente, todas las energías del director pueden ser utilizadas para hacerlo surgir y es posible hacer esto en forma tan competente por medio de una explicación, como por una demostración. Es sólo cuando ve que el actor ya está en condición creativa independiente, cuando el director tiene derecho a enriquecer y ampliar el alcance del actor, por medio de la demostración. Si el actor se encuentra en un estado pasivo, la demostración no nada más no podrá ayudarlo, sino hará un daño desmedido. Esto funciona en proporción inversa: mientras más brillante y penetrante sea la demostración del director, más chocante será para el actor, quien volverá a meterse a su concha, ante la comparación entre el talento cintilante des-



plegado por el director y sus propios débiles esfuerzos, o tratará de imitar mecánicamente la exhibición del director. Una reacción será tan mala como la otra.

Pero aun cuando el director use este método, debe adaptar su demostración a la situación peculiar. Es importante, por ejemplo, que la demostración cubra una situación *general* para describir una *específica* y un incidente *específico* para arrojar luz sobre un estado *general*. Esto significa que el director no debe mostrar el tono y los gestos exactos que sean empleados en una línea determinada, sino meramente dar una idea de actitudes variadas. Es más prudente que el director no utilice el libreto, sino más bien que improvise líneas con significado similar; que no aplique movimientos especiales a la parte de caracterización en discusión, sino usar otros patrones que pudieran caracterizar generalmente y dar vida a la persona. La más horrible de todas las faltas en un director, es la insistencia pedante en una inflexión particular y un movimiento determinado, en una parte determinada del papel.

El fallecido Vakhtangov era extraordinariamente apto en la utilización de la demostración. Sus demostraciones tenían una generosidad. Nunca intentaba asentar un método arbitrario de expresión oral o de movimiento, más bien improvisaba en forma rica sobre el texto, lo cual daba al actor una elección entre las interpretaciones. Por la reacción del actor, podía decir cuál era la más adecuada y entonces le proporcionaba el mayor aliento para extenderse en ella.

El director debe demostrar lo *general*, nunca lo *específico*. Pero aun ésta, es una interpretación imprecisa. Al demostrar una parte de actuación, el director nunca debe dar un producto terminado, una pequeña obra maestra de actuación. Sólo hará sugestiones al actor, le dará un pequeño empellón amistoso en la dirección apropiada; le insinuará las potencialidades de un papel. Después de hacer estas sugestiones en la demostración, debe permitir que el actor halle los materiales artísticos necesarios, para pulirlos. Éste desarrollará y completará por sí mismo lo que ha recibido del director en una forma bosquejada. La iniciativa creativa empleada para hacer esto, provendrá de sus experiencias y observaciones personales de la vida.

Sabemos que, con mucha frecuencia, el director es un ex actor. Habiendo tenido talento en su trabajo, ahora demuestra al actor a quien está dirigiendo, cómo interpretar

como podría haber actuado en el papel, hace uso inevitablemente de sus peculiaridades físicas, su caracterización física, la movilidad de su cara, su voz, etc. Esto es exactamente lo que debía hacer el actor al atacar el papel. Pero éste no es el caso con un director demostrándolo. El director no sólo debe olvidar *sus propios materiales personales de actuación, sino también los del actor a quien está dirigiendo.*

Antes de emprender unas relaciones de trabajo con el actor, el director debe ponerse en la posición de aquél y poder ajustarse al grado de poder expresivo del mismo. Deberá mantener ese grado de poder expresivo como cartabón en cualquier demostración que haga al actor. Sólo entonces será posible para el director decir con seguridad no sólo cómo actuaría él en cierto papel, sino cómo debe interpretarlo el actor en cuestión. Un director honesto nunca da exactamente las mismas instrucciones a dos actores cualquiera, aun cuando estén ensayando el mismo papel. Nada más por medio de una apreciación de sus capacidades, puede establecer el director una auténtica reciprocidad entre él y el actor.

Un director digno de ese nombre siempre trata de desarrollar la individualidad creativa del actor. Descubre estas cualidades individuales, las protege y las desarrolla. Y, por otra parte, un director que ignora este material creativo presente en el actor y ahoga su individualidad, vicia su fuente de creatividad más productiva. Utiliza a los actores en forma arbitraria y oportunista. No importa cuán grande y magnífico puede ser ese director y qué éxtasis provoque en el público exclusivo que presencia sus demostraciones, la mayoría de sus actores siguen siendo mediocridades estereotipadas, sin inspiración. Su trabajo parece una sombra pálida de la brillante interpretación del director y conduce a apasionadas reminiscencias de esa perfección original. Con esa clase de director, los actores no se desarrollan creativamente; permanecen estancados y, al separarse, continuarán como han sido hechos, parásitos impotentes que se alimentan de la vitalidad del director.

Si éste no desea establecer una reciprocidad creativa entre sí mismo y los actores, cuando menos deberá estar dispuesto a poner en juego la iniciativa de ellos. Deberá ser capaz de encontrar en una masa de material caótica e irreal, las partes valiosas y apropiadas, para poder guiar al actor hacia adelante paso a paso. Entonces no se pierdan los detalles valiosos, sino serán conservados para auxiliar en la evolución del todo. En tal caso, el actor descubrirá el asunto por sí mismo y el director actuará en capacidad de crítico, recomendándole qué y es lo que debe conservar y qué lo que debe descartar.

Pero esto es insuficiente. El director debe estar capacitado para asistir en las labores del parto de aquellas ideas del actor no nacidas todavía, que están buscando ciegamente salida y expresión. Estas ideas llegan al mismo umbral de su mente, suplicando ser admitidas, pero él no puede cristalizarlas y levantarlas de la oscuridad. Aquí es donde el director debe ayudar al actor a percibir lo que ya existe en sí mismo, pero que no ha podido hallar una verdadera salida artística. El director necesita tener sus tentáculos hundidos hasta el fondo del molde sicológico del actor. Deberá poder ponerse en el lugar de éste todo el tiempo. Sólo entonces, podrá ser capaz de regular y organizar la creatividad del actor, sin restricción o imposición.

No puedo evitar el recordar otra vez a Vakhtangov. No conozco un director que haya penetrado más íntimamente en la vida interna del actor. Con frecuencia presencié alguna actuación o ensayo, donde Vakhtangov, después de observar al actor, lo asombraba y lo sacudía, relatando en detalle cada experiencia por la cual, como ser humano, había atravesado durante su aparición en el escenario. Decía:

—En tal y tal momento, te atemorizaste, después hiciste acopio de fuerza y mejoraste. Luego, complacido por la forma en que estaban saliendo las cosas, quisiste estar todavía mejor, así que sobreactuaste y te disgustaste contigo mismo y desde allí en adelante, actuaste pasivamente, nada más "en cualquier forma".

Vakhtangov hacía observaciones como éstas relativas a más de uno de sus estudiantes y, con frecuencia, respecto a todos los que estaban al mismo tiempo en escena. Es difícil comprender cómo podría alguien permanecer tan objetivo ante tantos puntos de concentración. Es una facultad que todo director debía esforzarse por lograr.

Vakhtangov escribió en su diario: "Stanislavski tiene una comprensión perfecta del actor. Lo conoce de cabeza a pies, desde sus entrañas hasta su piel, desde sus pensamientos hasta su espíritu." Fue esta ciencia la que Vakhtangov absorbió de Stanislavski y es una ciencia que debía ser adquirida por

todo director. Sin ella, nunca puede obtenerse una verdadera reciprocidad entre actor y director.

Hasta ahora, al discutir la demostración del director, hemos establecido las responsabilidades que recaen sobre los hombros de éste. Sin embargo, hay obligaciones no nada más para el director, sino también para el actor, quien debe saber con exactitud cómo utilizar la demostración de aquél.

Si el actor llega a cada exhibición del director con la intención de copiarla mecánicamente, entonces todos los esfuerzos de éste por estimular sus potencialidades creativas se desperdician. El actor debe arribar al problema propuesto por el director y manejarlo en una forma llena de recursos. Deberá poder apoderarse del *significado interno*, la *esencia*, inherentes en la demostración particular y traducir la idea de manera independiente, en términos de técnica escénica. Aun es deseable que analice las demostraciones del director en términos de actividad. ¿Qué está haciendo? ¿Qué quiere él? ¿Por qué? El actor, después de contestar a estas preguntas, por actividad, sin preocuparse de modo consciente por cómo debe verse u oírse, cumplirá invariablemente con la tarea a satisfacción del director. Un buen director no se apega a lo externo, la única consideración importante es el realismo y el significado del trabajo. Todavía más, un director honesto nunca aceptará del actor una presentación superficial, mecánica, aunque pulida. Una inflexión o movimiento que ha sido copiada demasiado pronto y sin objeciones por parte del actor, se hace repulsiva para el director, quien hace toda clase de esfuerzos por cambiarla por uno más fresco. Está dispuesto a cambiar una y otra vez, para librar al actor de cualquier truco escénico voluble o superficial.

En conclusión, podemos decir que la demostración, como cualquier otro método de trabajo, es únicamente uno de los muchos medios que conducen a un fin, que es la canalización correcta de las energías creativas del actor. Sólo con esta actitud hacia la demostración, por parte del director y del actor, conducirán a una cooperación artística remunerativa entre ellos.

## EL *IMPASSE*

Ahora es tiempo de examinar algunos de los obstáculos a los que se enfrenta el director, al resolver el problema de sus relaciones con el actor. Con frecuencia, parece que ha



dado todos los pasos necesarios para poner al actor en el camino de la creatividad independiente: siempre ha tratado de desarrollar la imaginación creativa del actor, lo ha ilustrado en su interrelación con otros miembros de la compañía, ha evitado cuidadosamente todo lo arbitrario en las direcciones escénicas, pero nada sucede aún. El actor no alcanza todavía el estado creativo. En este caso, ¿qué debe hacer? ¿Sacar al actor del papel? No es bueno. Supondremos que el actor es bueno y apropiado para el papel. Entonces, ¿qué?

Primero que nada, el director debe hallar o deducir la condición en el estado interno del actor que restringe su expresión creativa. Necesita encontrar la causa de la esterilidad. Una vez que esta causa es descubierta, será bastante fácil eliminarla.

Antes de asumir que el obstáculo al trabajo creativo reside en el actor, sería útil que el director se examinara detenidamente, para ver si la detención no es culpa suya.

Los errores en el sistema pueden tener una de dos fuentes: una emana de la sicología del actor, la otra de la del director. Sucede con frecuencia que el director atormenta al actor, esperando lo imposible. Un actor disciplinado cumple de buena gana con las direcciones escénicas, pero es bastante lógico que no resulte nada, si estas instrucciones no son intrínsecamente fructíferas. Algunas veces, ni el actor ni el director notan esta falla y se hunden más en el vacío artístico. Digamos que el director estableció en forma incorrecta el problema que propuso al actor. Tal vez no tiene ninguna relación lógica con lo que viene antes o después y no fluye en absoluto en el patrón general. Obviamente, el actor no puede satisfacer estas instrucciones, por mucho que le gustaría hacerlo, ya que el problema es inadecuado por completo en la vida orgánica que está siendo representada.

O quizá el director ha exigido al actor un punto de vista irreal hacia otro personaje o situación de la obra. Por mucho que lo intente, no puede realizar la demanda del director. Es un *impasse*. Por último, el director presenta al actor un problema que está más allá de su experiencia y su comprensión. Es razonable que el actor no pueda producir los resultados deseados, si el problema es extraño a sus antecedentes y a su comprensión actual.

Por lo tanto, antes de culpar al actor de la detención creativa, el director debe examinar y reexaminar sus instruc-

en que trabajan los directores experimentados. Son cuidadosos. Hacen pruebas una y otra vez, sondeando cuidadosamente su ruta. Incidentalmente, los directores jóvenes e inexpertos, sobre todo los inflados por su propia importancia, evaden con frecuencia la responsabilidad que tienen hacia el actor. Es doloroso ver la perseverancia digna de mejor causa, con la cual tales directores dependen del actor, exigiéndole un movimiento o una frase precisos. Consideran toda brillante idea que surge en su cabeza como una inspiración y se aferran a ella hasta el fin.

Pero, ¿no es posible que la razón por la cual aprecia así todas sus ideas, sea porque en realidad son tan pocas y poco frecuentes? Una característica típica de dichos directores, es la falta de fe en el actor. Para él, cada actor parece carente de talento. No espera nada de él, es impaciente y exigente. No comprende que la creatividad en un proceso coordinado, que la producción es un todo y que cada componente individual es separadamente como un embrión, que uno debe salvaguardar. Tales directores exigen resultados desde los primeros ensayos y si no los obtienen, superponen sus propias directivas arbitrarias de calidad dudosa y se muestran disgustados si el actor se niega a aceptarlas, o si su ejecución no tiene éxito. En cada caso, un director así culpa al actor, pero nunca se culpa él mismo.

Un director que comprende la naturaleza de la actuación y del actor (la arcilla de su arte), se comporta en forma muy diferente hacia el actor, a quien ama y estima. Dicho director, antes de culpar al actor, siempre busca la razón del fracaso en sus propios errores. Es su propio y más severo crítico. Trata de hacer sus instrucciones al actor no sólo exactas, sino también que sean comprendidas clara, simple y fácilmente. Sabe que una indicación dada en ideas vagas, difusas, no es efectiva. Trata de aclarar con palabras y expresiones sencillas, el significado de una relación particular, de un problema escénico determinado. No fatiga al actor teorizando en exceso. Habla poco, pero alienta a los actores a discutir sus papeles con gran extensión. Está atento al actor. Es severo cuando se necesita serlo y cuando se requiere, es gentil y bondadoso. Se adapta a cada actor según se le demanda. Nunca olvida que el material de su arte (el actor), es el más delicado, perecedero, temperamental, sensitivo y complicado mecanismo en el mundo: *un ser humano.*

Ahora, supongamos que el director ha examinado cuidadosamente todas las demandas que ha hecho al actor. Después de un estudio con la seriedad y la extensión debidas, no ha descubierto errores que puedan emanar de él mismo, de modo que se hace necesario buscar la razón del *impasse* dentro del mismo actor. ¿Cómo removerá este impedimento?

Consideremos primero qué impedimentos comunes para el actor existen:

1. *Falta de atención.* Una de las reglas primarias para el comportamiento escénico, es que durante cada minuto que pase en el escenario, el actor debe tener su atención fija en algún objeto. Primero que nada, deberá ver a la persona con quien está actuando, no pretender que la ve, sino *verla* en realidad; también debe oír todo lo que dice su compañero; no simular que oye, sino *oír* en realidad; y no nada más eso, sino comprender lo que se le dice. Sólo absorbiendo lo que se le es dado, podrá comportarse el actor con propiedad hacia sus compañeros actores.

Con frecuencia hay actores que no oyen ni ven nada de lo que está sucediendo en el escenario. Es como si estuvieran en trance, como si fueran sonámbulos. La realización creativa de una tarea escénica se hace imposible. No pueden inducir emociones humanas. Su actuación se hace muy pomposa. Ocurre un *impasse* creativo.

"Si al dejar el escenario —dice Stanislavski—, el actor recuerda sólo cuán bien actuó, eso significa que actuó mal. Por otra parte, si no recuerda cómo actuó él, sino nada más cuán bellamente actuó su colega, entonces él actuó bien."

Eso es fácil de comprender. Si el actor recuerda la actuación de su compañero, eso significa que éste fue el objeto constante de su atención. Vio y escuchó, observó su cara, sus gesticulaciones, su mímica, su entonación. Al observar a su colega, el actor pudo adaptarse mejor a él, influenciarlo y ser influenciado. Vivió y funcionó no para sí mismo, ni para los espectadores. Estaba *creando.*

La concentración es uno de los factores primordiales en el estado creativo del actor. Su ausencia da por resultado un serio daño a la creatividad. Con frecuencia es posible, por medio de la concentración, eliminar la dificultad y no dejar ninguna señal del *impasse* creativo. Algunas veces basta que el director recuerde nada más al actor que escuche todo el tiempo, que escuche activamente, no en forma pasiva. Al hacer esto, el actor puede dar vida a un problema escénico,

que antes no podía dominar. Muchos impulsos creativos inhibidos ahora, pueden encontrar expresión al fin, por medio de un método sistemático de concentrar la atención.

El actor ensaya parte de su papel. Exprime de él mismo toda la emoción que puede; hace volar el techo; sobreactúa lastimosamente, sintiendo todo el tiempo la imperfección y la falsedad de su actuación. Se encoleriza consigo mismo y con el director, se interrumpe, disgustado, y comienza otra vez todo el proceso desesperado. Detenga a dicho actor en un punto patético de la escena y sugiérale que examine con minuciosidad el botón del saco de su colega. Hágale notar su color y su forma. Después, hágale notar la forma en que está peinado el hombre. Cuando el actor esté absorto por completo en estas observaciones, dígale: "Ahora puedes reanudar tu actuación en el punto exacto en que la interrumpimos." Se maravillará ante el cambio instantáneo en el actor. Cobrará vida, ganará color y aparecerá una emoción sensitiva, genuina, como salida de la nada. Éste es un método de eliminar un *impasse*, pero no siempre funciona. Los obstáculos a la creatividad libre no siempre surgen de falta de concentración. Al parecer, existe otro obstáculo que inhibe al actor.

2. *Tensión muscular.* Uno de los requisitos básicos para la tarea creativa del actor, es la libre flexibilidad de su sistema muscular. Esto significa que debe utilizar para cada movimiento y cada posición de su cuerpo, un monto preciso de energía; ni más ni menos.

Esta distribución adecuada de la energía en todo el cuerpo, que es hecha inconscientemente en la vida diaria, con frecuencia desaparece cuando el actor sale a escena. Se halla lleno de tensiones musculares. Ya que los sistemas nervioso y muscular se encuentran en tan estrecha coordinación, esta tensión causa gran parte de la agitación nerviosa que agobia con frecuencia al actor en las primeras presentaciones de una obra, o lo perturba en el curso de la representación. El efecto resultante es una actuación mecánica y la pérdida de todo el ritmo o la plasticidad de movimientos, por la constricción nerviosa de los músculos.

Si el actor concentra su atención en varios objetos y personas, pierde gran parte de su nerviosidad y su miedo iniciales. Esto relaja en forma gradual la tensión muscular.

Sin embargo, el proceso inverso también es posible. Si el actor se libera de la tensión muscular, será más fácil para él sobreponerse a su nerviosidad, lo cual, a su vez, lo ayudará



en su concentración en el problema escénico íntegro. El tor debe señalar inmediatamente al actor el peligro d movimientos inútiles y siempre que la existencia de te muscular se hace notable, prevendrá al actor: "Relaj cara, tu frente, tu cuello", de modo que aquél, librá de la presión, se sienta al mismo tiempo libre de bar opresivas para el trabajo creativo.

3. *La ausencia de justificación.* La actividad creativa actor sólo es posible si todas las circunstancias escénicas, cluyendo la obra y su desarrollo, tienen realidad para él. el escenario, todo debe tener un significado establecido; pasaje, el elemento tiempo, todo objeto de utilería, parte de la escenografía, cada caracterización menor y ma toda palabra, cada movimiento, cada sonido, todo incide todo detalle mínimo, deben tener una *raison d'etre*.

¿Qué es esta verdad escénica y cómo es conocida? cualidad está basada primeramente en la aclaración, la tivación. Toda acción en escena debe emanar de un mo lógico. Esta motivación necesita estar en completo acue con el personaje y la situación. Un motivo dado debe "mentar" al actor; es necesario que le proporcione las in genes creativas más nuevas y distintivas. Diferentes act que interpretan el mismo papel, llegan a este significa teatral por rutas variadas. Un actor que interpreta Ham explicará su amor hacia Ofelia por una razón; otro, otra. Todas las justificaciones pueden estar inherentes en libreto de Shakespeare, pero la tendencia es que el a seleccione la más cercana a su personalidad y su temp mento. En términos de sus propias ideas, puede convertir actividad escénica en convicción personal. Esta convicci es la cualidad esencial demandada por su público.

Por lo tanto, si hay algo en el asunto escénico que manezca oscuro para el actor, como, por ejemplo, por debe decir esto y aquello a su colega; por qué debe adopt tal y cual posición; esta parte del asunto debe ser motiva o el actor no puede crear. La falta de convicción en el leve detalle, saca de equilibrio al actor y amenaza de m peligroso su función creativa. Por eso es tan necesario el director esté seguro que nada permanece oscuro para actor, aun cuando pueda parecer una cuestión común.

4. *La carencia de "alimento" creativo también pu ser la causa de un "impasse".* Con frecuencia, parece que masa acumulada de observaciones y hechos pertinentes

problema escénico, ha sido agotada en los ensayos anteriores. El trabajo no ha sido terminado todavía, pero las materias primas parecen haber sido consumidas. La repetición de las ideas de ayer no servirá. Las palabras e ideas ya no tienen ninguna frescura o estímulo. El ensayo está estancado. El actor ha llegado a un *impasse*. Es obvio que si el actor deja de adelantar, retrocede rápidamente, perdiendo aun el terreno que ha ganado.

¿Qué debe hacer el director? Lo mejor es interrumpir los ensayos por completo y buscar nuevos materiales "nutritivos" para los actores. Para hacer esto, necesita alentar otra vez a los actores a investigar en la esfera particular de la vida, pertinente a sus caracteres. Es imposible que el actor deje de hallar algo nuevo y genuino en la búsqueda sincera de información concerniente a los antecedentes de su personaje. Entonces, el director debe discutir y reflexionar junto a sus actores sobre esta nueva información. Las nuevas ideas resultantes, proporcionarán en términos de técnica escénica el material para la continuación de los ensayos.

5. *Los intentos del actor de actuar emociones.* La primera sospecha que tiene un director del intento, por parte del actor, de hacer una imitación de una emoción estilizada por él mismo, superpuesta, debe ser un aviso para que lo detenga inmediatamente. La mejor forma, es asignarle una tarea específica por efectuar.

6. *Cuando aparece la falsedad.* Con frecuencia, el *impasse* creativo surge en el actor como resultado de falsedades al parecer sin importancia, que se infiltran sin ser notadas por el director. Deje que una falsedad se revele en algún detalle común, como algún pequeño acto físico y seguirán muchos resultados desastrosos. Una falsedad arrastra a muchas otras en su estela. La existencia de aun una leve falsedad, es sintomática del hecho de que no está presente en el actor un verdadero sentimiento de convicción. Y si carece de esta convicción, no puede crear.

Por eso enfatizamos la necesidad de que el director remueva todo rastro posible de duda en la mente del actor. Por esto es que Stanislavski concede tanta significación a la ejecución de la más leve tarea física. Es en realidad por medio de la ejecución de estas simples tareas, como el actor está en situación de captar problemas sicológicos complicados. Un desprecio de estas sencillas tareas por parte del director es, por decir lo menos, muy dañoso.

Algunas veces, un actor finge en algún pequeño detalle. El director titubea para detenerlo, pensando: "Se lo recordaré después." Sabe que pronto llegarán a una escena en que ellos necesitarán trabajar bastante. ¡Está ahorrando tiempo para esta preciosa escena! Esto es incorrecto. La misma verdad artística que quiere preservar en las escenas futuras, está siendo ahogada en la presente. Encontrará necesario, cuando haya llegado a esas escenas, regresar y corregir su error inicial, para remover la causa de la falta de sinceridad.

Este es un principio básico para los directores. *Nunca vale la pena seguir adelante, hasta que ha sido alcanzada en una parte dada una sinceridad incuestionable de ejecución.* No debe irritar al director que tenga que dedicar uno o dos ensayos a una frase elusiva. La pérdida de tiempo será más que compensada. Después de invertir dos ensayos en detalles al parecer sin importancia, el director se sorprenderá de la facilidad con que el actor pasará las escenas siguientes. Después de comprender esta necesidad artística particular, los actores captarán con mucha rapidez cada nueva indicación y la ejecución con verdad y vigor.

Evite siempre un procedimiento en el cual el director repase el libreto "en cualquier forma", permitiendo que muchas falsedades se infiltren en las interpretaciones, esperando subsanar los errores actuales en alguna vaga ocasión futura. ¡Qué engaño lastimoso! Subsiste el hecho de que una falsedad se atrincherará con tanta firmeza como una verdad. Es particularmente difícil desarraigar una falsedad que ha surgido de una fuente dudosa en la conciencia del actor y cobrado fuerza por la repetición. Repita todas las veces nada más lo que sea cierto. Puede no ser todavía claro y distinto, pero ése no es motivo de preocupación. La expresividad, el brillo y el pulimento pueden ser cultivados en los ensayos, si las acciones básicas son sinceras.

Hemos llegado ahora a ciertos principios básicos concernientes al estado creativo del actor; la violación de los cuales dará por resultado un *impasse* intelectual y artístico. La concentración consistente por parte del actor; la relajación muscular; el examen de motivos; el conocimiento de la vida real y la flexibilidad de la imaginación del actor, en términos de este conocimiento; la ejecución de problemas escénicos reales de esto; la necesidad de convicción artística. Todo esto junto, es corolario al estado creativo del actor. La ausencia de siquiera un solo factor, pronto significará la pérdida de la mayor parte

de los otros. Todos están estrechamente relacionados. Sin atención concentrada, no hay libertad muscular; no hay sentimiento de convicción. La admisión de tan sólo una ligera falsedad, detracta la habilidad para concentrarse y de ahí la satisfacción de las tareas escénicas siguientes.

El director debe determinar en cada instancia específica, exactamente qué énfasis se necesita para preservar el estado creativo del actor. Deberá eliminar esa debilidad que es peligrosa para todo el plan. Algunas veces, es necesario recordar todo el tiempo al actor el objeto de su concentración; algunas veces, para prevenirlo de la posible tensión muscular; en otras ocasiones, para aclarar más la motivación dramática; para evitar que trate de simular una emoción y en lugar de eso, ponerlo a trabajar en un problema escénico. Algunas veces es necesario trabajar mucho para eliminar incomprensiones y falsedades que, en alguna forma, encuentran su camino al subconsciente del actor. En cada caso, el director debe hacer el diagnóstico adecuado. Necesita hallar el error evidente, la causa básica del *impasse* creativo. Debe estar capacitado para poner el dedo en el eslabón débil, si espera reparar la cadena.

Todo esto explica con claridad con cuánto cuidado necesita el director cuidar al actor como material de su arte; qué comprensión, qué agudeza y discernimiento debe aplicar a él. Todas estas cualidades evolucionarán naturalmente, si el director ama y valora al actor; si no forza nada en escena de manera mecánica; si permanece insatisfecho hasta el punto de perfección, donde la expresión del actor logra la verdad interna y artística.

# STANISLAVSKI A SUS ACTORES

## En el primer ensayo de EL PAJARO AZUL

Me siento feliz que hayan recibido *El Pájaro Azul* con tanto entusiasmo, cuando lo leyeron este día. Dentro de poco, empezaremos a leer la obra como preparación para el ensayo y lo produciremos a principios de la próxima temporada, es decir, de octubre a noviembre. No sólo nos verá Moscú, sino también nuestro amado y talentoso autor, el señor Maeterlinck, tal vez nos honrará asistiendo a la primera representación. Debemos justificar la confianza que ha puesto en nosotros. ¿Puede alguien pensar en un aliento mayor para el trabajo que tenemos por delante? Sabemos cuán grande y de cuánta responsabilidad es este trabajo.

Hay tres dificultades principales que superar. Primero que nada, debemos expresar lo inexpresable en el escenario, los pensamientos y sensibilidad de Maeterlinck son tan elusivos y sutiles, que sólo pueden ser trasmitidos bajo las candilejas si nosotros, artistas, directores, pintores, músicos, decoradores, tramoyistas, electricistas, penetramos tan profundamente como sea posible en el misticismo del autor y creamos en el escenario una atmósfera adecuada, irresistible para el público. Segundo, la sensibilidad del público no está dispuesta para recibir y comprender pensamientos y sentimientos abstractos. Tercero, tenemos que personificar un sueño, un pensamiento, un cuento de hadas. Este es encaje tejido con hilos finos como de una tela de araña, en tanto que los medios escénicos de la moderna técnica escénica son burdos y torpes.

Dejaré que mi imaginación juegue con las impresiones causadas por esta creación poética y con sus diferentes temas