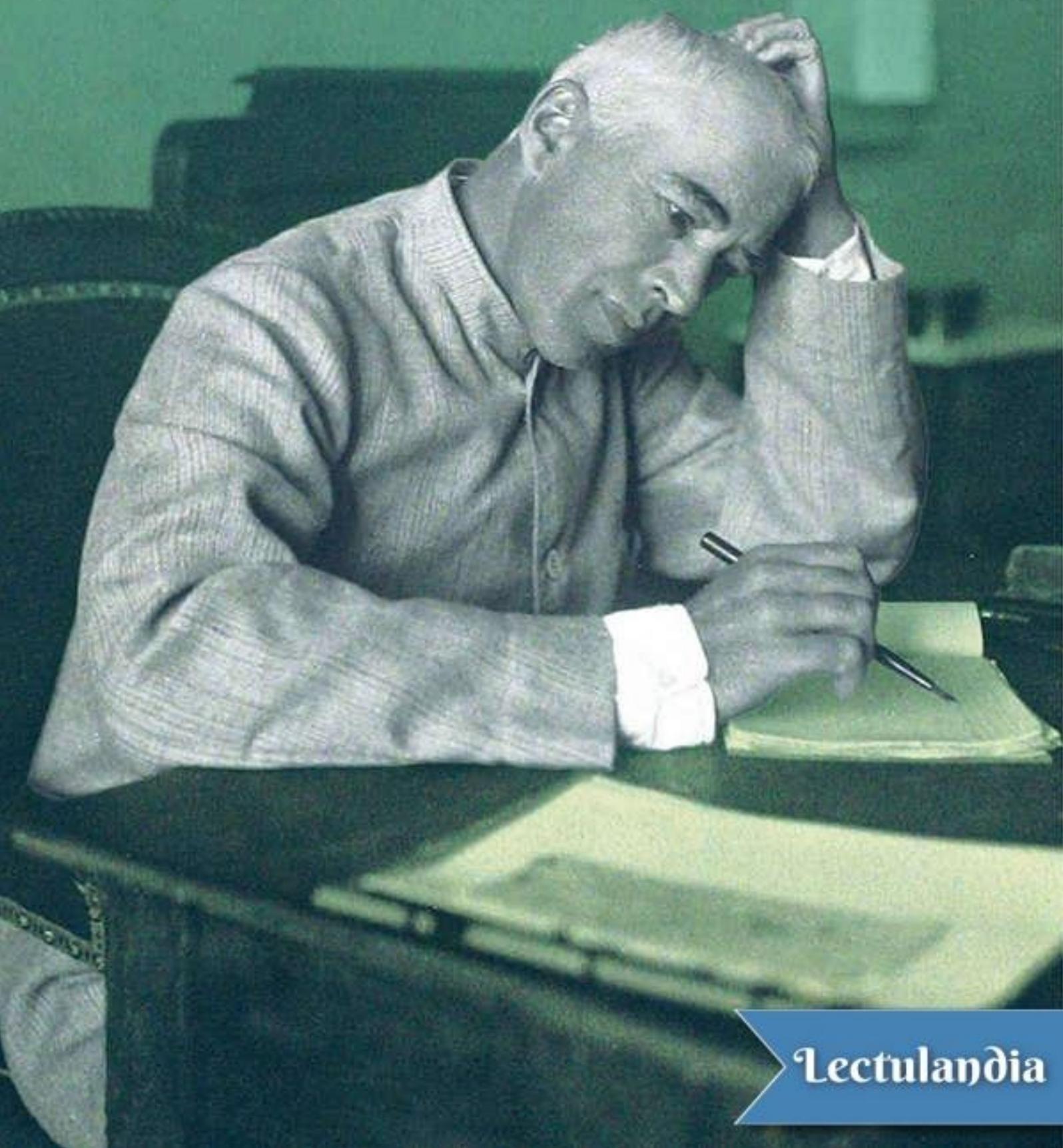


Konstantín Stanislavski
Mi vida en el arte



Lectulandia

«Es un tormento no estar en condiciones de reproducir con fidelidad lo que con tanta belleza siente uno interiormente. Es una insatisfacción como la que sentiría un mudo que, al tratar de comunicar sus sentimientos a la mujer amada, solo fuese capaz de emitir un monstruoso mugido». Konstantín Stanislavski.

Mi vida en el arte (1925), el libro de memorias de Konstantín Stanislavski, que aquí presentamos en español por primera vez traducido directamente del ruso, por Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova, es una autobiografía anclada en la labor desarrollada, ya desde la infancia, por el famoso actor, director y pedagogo teatral.

En un camino que parte de la intuición y llega, tras largos desvelos, al «sistema» actoral aún hoy vigente, ilustra de un modo sumamente instructivo su trabajo consigo mismo y con los demás (autores, escenógrafos, pintores, otros directores y actores). Nemiróvich-Dánchenko, Chéjov, Gorki, Isadora Duncan, Maeterlinck, Meyerhold y tantos otros pasan por estas páginas suscitando dudas constructivas y enseñanzas.

Lectulandia

Konstantin Stanislavski

Mi vida en el arte

ePub r1.0
turolero 06.09.15

Título original: *Moia zhizn v iskusstve*
Konstantin Stanislavski, 1925
Traducción: Jorge Saura & Bibicharifa Jakimziánova

Editor digital: tuolero
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Introducción

La escritura de *Mi vida en el arte* no fue fruto, como otros libros del mismo autor, de largas reflexiones y numerosos borradores, sino resultado de circunstancias inesperadas.

Desde el otoño de 1922 hasta el otoño de 1924 el Teatro del Arte de Moscú estuvo de gira por Canadá, Estados Unidos y varios países europeos. No era la primera gira fuera de Rusia que hacía la compañía dirigida por Stanislavski, pero sí fue la más prolongada y en la que se representó un mayor número de obras. El éxito inmediato que tuvo el colectivo teatral indujo a unos emprendedores editores norteamericanos a proponer a Stanislavski que escribiese unas memorias que pudiesen editarse en un solo volumen. Posiblemente era ésa una idea que andaba dando vueltas por la cabeza del inquieto actor y director desde hacía tiempo, y por eso aceptó inmediatamente la proposición.

Eso sucedía a principios de 1923, cuando en enero Stanislavski cumplía sesenta años y en octubre el Teatro del Arte cumplía su primer cuarto de siglo.

La redacción del libro comenzó aproximadamente en marzo de 1923 y se llevó a cabo en unas condiciones nada fáciles: viajes constantes de una ciudad a otra, cambios de hotel, supervisión de la colocación de decorados y luces, ensayos generales, funciones y otros trabajos ineludibles hacían que el tiempo exigido por la redacción y revisión de un libro como éste fuese una tarea compleja, sometida permanentemente a cambios y a improvisaciones.

Stanislavski escribía con una letra grande y clara en voluminosos cuadernos que eran mecanografiados más tarde por la secretaria de dirección del Teatro del Arte, Olga S. Bokshánskaia. Provista de una máquina de escribir portátil iba al hotel los días en que Stanislavski no actuaba en el teatro para mecanografiar durante varias horas las páginas que él le dictaba. El trabajo se prolongaba a veces hasta la madrugada y concluía cuando Stanislavski notaba síntomas de cansancio.

En el verano de 1923, acabada la gira europea y mientras el resto de la compañía descansaba en Rusia antes de continuar la gira por Estados Unidos, Stanislavski siguió escribiendo su autobiografía artística. Pero acabó el período de descanso y el libro aún no estaba terminado, así que continuó escribiendo y dictando durante la

gira. Incluso los días en que hacía dos funciones trabajaba en el libro por las mañanas y durante el descanso entre las dos representaciones. Solo gracias a este ritmo de trabajo tan intenso el libro pudo estar terminado en febrero de 1924, es decir, que fue escrito por su autor en menos de un año.

Por ese motivo la semblanza que aparece en esta autobiografía es incompleta. Se interrumpe en la gira norteamericana y no recoge los últimos doce años de vida del autor, en opinión de algunos los más fructíferos. No recoge acontecimientos de gran importancia en ese período, que dieron respuesta a alguno de los interrogantes creativos planteados en años anteriores.

A medida que Stanislavski escribía, su manuscrito se iba traduciendo al inglés, de manera que en mayo de 1924 se publicó la primera edición del libro, en lengua inglesa y con más de dos años de adelanto sobre la edición rusa.

Cuando Stanislavski regresó a Moscú, en el otoño de 1924, se puso manos a la obra y preparó la edición rusa de *Mi vida en el arte*. Al revisar lo escrito y publicado en Estados Unidos le pareció que era excesivamente parcial e ingenuo, así que hizo una nueva redacción, que acabó convirtiéndose en otro libro, totalmente distinto al primero. En una carta fechada en enero de 1925 escribe: «He terminado una redacción totalmente nueva, que ha resultado más lograda, precisa y útil que la americana». Así pues, solo la redacción de 1925 puede considerarse definitiva. Se publicó en Rusia en el verano de 1926 y ya no fue retocada posteriormente por su autor. Esa segunda redacción, reproducida en varios países y traducida a varias lenguas, es la que el lector tiene en sus manos.

Acabado el trabajo sobre su autobiografía artística, Stanislavski continuó el trabajo, interrumpido dos años antes, de su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*, de carácter más teórico y técnico. La necesidad de elaborar un entrenamiento reglado del intérprete nunca abandonó el pensamiento del actor, pedagogo y director; posiblemente por eso *Mi vida en el arte* es más que una simple autobiografía, pues en varias ocasiones se interrumpe la línea narrativa y surge otra reflexiva en la que el autor expone sus preocupaciones y apunta soluciones para mejorar el arte del actor y dotarlo de la autenticidad, de la sensación de verdad que echa de menos.

En realidad esta preocupación por el perfeccionamiento del trabajo del actor está presente a lo largo de todo el libro, aunque a veces sea en segundo plano. *Mi vida en el arte* no ofrece una minuciosa descripción de la vida de su autor; ni siquiera tiene exactitud documental, pues hay en ella numerosos errores cronológicos y mezclas de varios acontecimientos en uno solo, algunos de los cuales aparecen señalados en notas a pie de página. Lo que hace Stanislavski es una selección de los acontecimientos de su vida teatral que mejor pueden ilustrar su teoría pedagógica, que nunca deja de estar presente en las páginas de este volumen.

JORGE SAURA
Mayo de 2013

Prólogo a la primera edición

Yo soñaba con escribir un libro sobre el trabajo creativo del Teatro de Arte de Moscú en sus veinticinco años de existencia y sobre mi propio trabajo como uno de sus integrantes. Sin embargo, he pasado los últimos años con gran parte del elenco de nuestro teatro en el extranjero, en Europa y América, y tuve que escribir este libro allí a petición de los norteamericanos, publicándolo en Boston, en inglés, con el título *My Life in Art*. Esto varió considerablemente mi plan inicial y me impidió manifestar muchas cosas que hubiese querido compartir con el lector. Desgraciadamente, en la actual situación de nuestro mercado del libro, no he tenido la posibilidad de complementar sustancialmente la obra aumentando su volumen, y por ello he tenido que omitir mucho de lo que recordaba al repasar mi vida en el arte. No he podido recrear para el lector la personalidad de muchos de los que trabajaron con nosotros en el Teatro del Arte: algunos de ellos están actualmente en la plenitud de sus fuerzas, mientras que otros ya han fallecido. No he podido describir más ampliamente el trabajo de dirección ni toda la compleja actividad desplegada en el teatro por Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, ni tampoco la obra de otros compañeros míos de trabajo, actores del Teatro de Arte de Moscú, que también influyeron en mi vida. Tampoco me ha sido posible recordar la actividad de sus empleados y trabajadores, con los que hemos vivido muchos años en estrecha armonía y que, al igual que nosotros, amaban el teatro y se sacrificaron por él. No he podido siquiera citar por sus nombres a muchos amigos de nuestro Teatro, a todos aquellos que con su actitud ante nuestro quehacer nos facilitaron el trabajo y crearon una especie de atmósfera en la cual se desarrolló nuestra actividad.

En resumen, en su versión actual, este libro en modo alguno constituye una historia del Teatro de Arte. Únicamente se refiere a mis búsquedas artísticas y constituye una suerte de prólogo de otro libro, en el cual quiero transmitir el resultado de estas búsquedas: métodos que he elaborado para la creación actoral y para las formas de enfocarla.

KONSTANTÍN STANISLAVSKI

Abril de 1925^[1]

Infancia artística

Terquedad

Nací en Moscú en el año 1863, en el límite de dos épocas. Aún recuerdo algunos restos del régimen de servidumbre,^[2] las velas de sebo, las lámparas de aceite, los *tarantás*,^[3] las *dormeuzas*,^[4] las estafetas de correos, los fusiles de pedernal, los pequeños cañones que parecían juguetes. Ante mi vista comenzaron a surgir en Rusia las vías férreas y los trenes expresos, los barcos de vapor; aparecieron los faros eléctricos, los automóviles, los aeroplanos, los *dread-noughts*,^[5] los submarinos, el telégrafo alámbrico y el inalámbrico, la radiotelefonía y los cañones de doce pulgadas. Así, se pasó de la vela de sebo al faro eléctrico; del *tarantás* al aeroplano; del bote de vela al submarino; de la estafeta a la radiotelegrafía; del fusil de pedernal a los cañones de tipo Berta; y de la esclavitud al bolchevismo y al comunismo. Verdaderamente se trata de una vida diferente que, en más de una ocasión, ha cambiado los pilares sobre los que se hallaba asentada.

Mi padre, Serguéi Vladímirovich Alekséiev, ruso de pura cepa y moscovita, era fabricante e industrial.^[6] Mi madre, Elizaveta Vasílievna Alekséieva, rusa por parte de padre y de origen francés por parte materna, era hija de la actriz parisiense Vareley, célebre en su tiempo, que había venido de gira a San Petersburgo. La Vareley se casó con un rico propietario de canteras en Finlandia, Vasili Abrámovich Yákovlev, que erigió la Columna de Aleksándrov en la antigua plaza Dvortsóvaia. La actriz Vareley pronto se separó de él, dejando a dos hijas: mi madre y mi tía. Yákovlev se casó con otra, una tal señora B.,^[7] turca por parte de madre y griega por parte de padre, y le confió la educación de sus hijas. Su casa estaba montada al estilo aristocrático. Allí, evidentemente, se cultivaban hábitos palaciegos heredados por la nueva esposa de Yákovlev de su madre turca, que había sido una de las mujeres del sultán. El anciano B. la raptó del harén y la escondió en una caja que fue facturada como equipaje y cargada en un barco. Cuando el barco se encontraba en alta mar, la caja fue abierta y la prisionera del harén liberada. Tanto la propia Yákovleva como su hermana, que se casó con un tío mío, eran amantes de la vida de sociedad y organizaban comidas y bailes de gala.

En las décadas de 1860 y 1870, Moscú y San Petersburgo bailaban sin parar. A lo largo de la temporada se daban diariamente bailes, y los jóvenes no tenían más remedio que asistir en una sola noche a bailes organizados en dos o tres casas

diferentes. Yo recuerdo esos bailes. Los invitados venían como en manada, con sus criados vestidos con engalanadas libreas en los pescantes y en los asientos traseros de los carruajes. En el exterior se preparaba la cena para los lacayos que llegaban. Se exhibían flores y ropajes. Las damas adornaban sus pechos y cuellos con brillantes, mientras los amantes de calcular las riquezas ajenas las tasaban. Aquellos que se creían más pobres en medio del lujo que los rodeaba se sentían infelices y parecían encontrarse incómodos por su miseria. Por su parte, los ricos erguían el rostro y se sentían como los reyes del baile. Los cotillones, con las figuras más ingeniosas y con valiosos regalos y premios para los participantes en el baile, duraban hasta cinco horas sin interrupción. Frecuentemente los bailes concluían con las luces del día siguiente, y los jóvenes, tras cambiarse de ropa, se dirigían directamente del baile al trabajo en las oficinas y las cancillerías.

Mi padre y mi madre no gustaban de la vida mundana y asistían a estas fiestas solo en casos excepcionales. Eran muy caseros. Mi madre se pasaba la vida en la habitación de los niños, entregada totalmente a nosotros, sus hijos, que éramos diez.

Mi padre, hasta el mismo día de la boda, durmió en el mismo lecho con mi abuelo, que era conocido por su vida patriarcal al estilo antiguo, heredada del bisabuelo, un campesino horticultor de Yaroslavsk. Después de los esponsales, ocupó su lecho nupcial, en el cual durmió hasta el final de sus días, y en él murió.

Mis padres se amaron en la juventud y en la vejez. También amaban a sus hijos, a los que trataron de tener siempre lo más cerca posible. De mi pasado lejano, lo que recuerdo con mayor claridad es mi propio bautizo; claro que con los añadidos que mi imaginación ha hecho al relato de mi niñera. Otro vívido recuerdo de mi lejano pasado tiene que ver con mi primera aparición en un escenario. Fue en la casa de campo Liubímovka, a treinta verstas^[8] de Moscú, junto al apeadero de Tarásovka, en la línea férrea de Yaroslavsk. La función se hizo en un pequeño pabellón del edificio situado en el patio de la finca. En el arco semiderruido de la casita se había construido un pequeño escenario con un telón hecho de mantas de viaje. Como es de suponer, se pusieron los cuadros vivientes sobre las cuatro estaciones del año. Yo, que por aquel entonces sería un niño de tres o cuatro años, representaba el invierno. Como siempre sucede en estos casos, en el centro del escenario habían colocado un abeto talado de pequeño tamaño, sobre el que pusieron unos trozos de algodón. Envuelto en un abrigo, con un gorro de piel en la cabeza y una barba y unos bigotes atados que constantemente se me subían hasta la nariz, yo tenía que quedarme sentado en el suelo, sin comprender hacia dónde debía mirar ni lo que debía hacer. Es posible que a partir de entonces ya experimentase una incomodidad provocada por la inactividad sin sentido en el escenario, que, hasta ahora, es lo que más temo en escena. Después de los aplausos, que me agradaron mucho, me hicieron repetir la escena en otra pose. Frente a mí colocaron una vela representando una hoguera, escondida entre el ramaje seco, y me colocaron en la mano un palito que yo debía simular introducir en el fuego.

—¿Comprendes? Como si fuese de verdad, pero no lo hagas de verdad —me explicaban.

Con estas palabras me habían prohibido terminantemente exponer el palito al fuego. Todo aquello me parecía desprovisto de sentido. «¿Por qué hay que simular cuando puedo echar de verdad el palito a la hoguera?»

Aún no habían abierto el telón para hacer el bis^[9] cuando yo, lleno de interés y curiosidad, ya había extendido el brazo y puesto el palito sobre el fuego. A mí me parecía que aquello era una acción totalmente natural y lógica, que tenía sentido. Más natural aún era que el algodón se prendiera y se produjese un pequeño incendio. Todos se asustaron y empezaron a gritar. Me agarraron y tuve que cruzar el patio hasta el salón para los niños que había dentro de la casa mientras lloraba amargamente.

Desde aquella tarde viven en mí, por un lado, las agradables sensaciones creadas por el éxito y por la conciencia de mi estancia y mi actividad en el escenario y, por otro, las creadas por el desagradable fracaso, por la incómoda inactividad y por la actuación desprovista de sentido ante una multitud de espectadores.

Así pues, mi debut terminó con un fracaso, producto de mi terquedad, una terquedad que, a veces, sobre todo en mi más tierna infancia, llegó a grandes extremos. Mi natural terquedad influyó bastante, tanto negativa como positivamente, en mi vida de actor. Por eso me detengo en ella. Mucho tuve que luchar contra esa terquedad. De esa lucha conservo unos recuerdos muy vivos.

Una vez, en mi primera infancia, mientras tomábamos el té, hice una travesura y mi padre me regañó. Le contesté de malas maneras, pero sin malicia, sin pensar. Mi padre se burló de mí. Al no encontrar una respuesta, me turbé y me enfadé conmigo mismo. Para ocultar mi turbación y demostrar que no temía a mi padre, lancé una disparatada amenaza. Ni yo mismo sé cómo pudo salir de mi boca.

—Pues no te dejaré ir a ver a la tía Vera.^[10]

—¡Vaya tontería! —dijo mi padre—. ¿Y cómo vas a hacer para no dejarme?

Al darme cuenta de que estaba diciendo una tontería, me enfadé aún más conmigo mismo, me disgusté, me obcequé y, sin darme cuenta, repetí:

—Pues no te dejaré ir a ver a la tía Vera.

Mi padre se encogió de hombros y guardó silencio. Aquello me pareció ofensivo. «¡No me quieren hablar! Pues peor para ellos.»

—Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera! *¡No te dejaré* ir a ver a *tía Vera!* —repetía con insistencia y casi con impertinencia en diferentes tonos y con diversas entonaciones.

Mi padre me ordenó callar y, precisamente por ello, repetí con precisión:

—Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera!

Mi padre continuó leyendo el periódico, sin dejarme ver su irritación interior.

—Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera! Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera! —machacaba importunamente, con una obtusa terquedad, incapaz de resistir la fuerza

maléfica que me arrastraba. Ante ella me sentía imposibilitado y comencé a temerla —. Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera! —repetí nuevamente, ya en contra de mi propia voluntad y sin depender de mí mismo.

Mi padre comenzó a amenazarme y yo repetía cada vez más alto y cada vez con mayor insistencia, como por inercia, la misma frase estúpida. Él golpeó con los dedos la mesa y yo repetí su gesto acompañándolo con la fastidiosa frase. Mi padre se levantó, yo también y repetí el mismo estribillo. Él se puso a gritar (algo que nunca había hecho) y yo hice lo mismo con voz temblorosa. Luego se contuvo y empezó a hablar en tono más suave. Recuerdo que aquello me conmovió mucho y que sentí deseos de rendirme. Sin embargo, y en contra de mi voluntad, repetí en un tono suave la misma frase, cosa que le dio un tono de burla. Mi padre amenazó con mandarme castigado a un rincón. Entonces repetí su frase en el mismo tono que él.

—Te dejaré sin almuerzo —dijo él en un tono más severo.

—Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera! —dije ya con desconsuelo, en el mismo tono que mi padre.

—¡Kostia, piensa lo que estás haciendo! —exclamó mi padre, lanzando el periódico sobre la mesa.

Dentro de mí surgió un sentimiento malsano que me impulsó a arrojar la servilleta y a gritar a voz en cuello:

—Pues *¡no te dejaré* ir a ver a tía Vera!

«Por lo menos así todo acabará de una vez», pensé.

Mi padre enrojeció y sus labios temblaron; pero inmediatamente se contuvo y salió rápidamente de la sala, lanzándome esta terrible frase:

—Tú no eres mi hijo.

En cuanto me quedé solo, vencedor, se me pasó de golpe toda aquella tontería.

—¡Papá, perdóname, no lo haré más! —gritaba siguiéndolo y bañado en lágrimas. Pero mi padre ya se encontraba lejos y no oía mis frases de arrepentimiento.

Recuerdo como si fuera ahora todas las gradaciones espirituales del éxtasis infantil en que me vi sumido y, al recordarlas, de nuevo experimento un agobiante dolor en mi corazón.

En otra ocasión en que tuve un ataque de terquedad como ése, resulté vencido. Una vez, durante la comida, fanfarroneé diciendo que no me daba miedo sacar a Voronói^[11] (un caballo terrible) de las caballerizas.

—Me parece muy bien —dijo mi padre en tono de broma—, después de comer te pondremos el abrigo y las botas de fieltro y nos harás una demostración de tu valor.

—Pues me vestiré y lo sacaré —dije con insistencia.

Mis hermanos y hermanas empezaron a discutir conmigo y a afirmar que era un cobarde. Para demostrarlo, sacaron a relucir hechos que me comprometían. Cuanto más desagradables se hacían para mí las revelaciones, más tercamente repetía, impulsado por la confusión:

—Pues... *¡no me da miedo!* ¡Lo sacaré!

Una vez más la terquedad me llevó tan lejos que tuve que llevarme un escarmiento. Después de la comida me trajeron el abrigo de piel, los botines, el *bashlik*,^[12] las manoplas, me sacaron al patio y me dejaron solo, como si esperaran mi aparición con Voronói ante la entrada principal. Me sentí rodeado por una densa oscuridad. Me parecía aún más negra por las grandes ventanas iluminadas de la sala, que tenía delante. Tenía la sensación de que desde lo alto me estaban observando. Me había quedado helado y mordía con fuerza las manoplas para apartar de mí la expectación y el dolor que me rodeaban. Muy cerca de mí, unos pasos hicieron crujir la nieve, rechinó una bisagra y se oyó un portazo. Debió ser el cochero que entraba en la caballeriza y se dirigía hacia el mismo Voronói que yo había prometido traer. Me imaginaba un gran caballo moro que golpeaba la tierra con sus cascos y se encabritaba, dispuesto a avanzar y arrastrarme como si fuese un pequeño leño. Naturalmente, si me hubiese imaginado esta escena antes de la comida no hubiera comenzado a fanfarronear. Pero aquello había surgido espontáneamente y yo no quería echarme atrás, me daba vergüenza. A eso me había llevado mi terquedad.

Yo filosofaba en la oscuridad, con la intención de distraerme y no mirar a los dos lados, donde todo estaba muy oscuro.

«Voy a quedarme aquí, esperando mucho tiempo, hasta que crean que me ha pasado algo y vengan a buscarme», decidí.

Alguien gritó quejándose y me puse a escuchar atentamente todos los ruidos que se producían a mi alrededor. ¡Eran muchos! ¡Cada uno más terrible que el anterior! Alguien se acercaba a hurtadillas... ¡Ya estaba cerca! ¿Sería un perro? ¿Una rata?... Di algunos pasos hacia el nicho que había frente a mí en la pared. En aquel momento sentí que algo se desplomaba en la lejanía. ¿Qué sería? ¡Otra vez! ¡Otra vez! ¡Está muy cerca!... Debe de ser Voronói en la caballeriza golpeando la pared con las patas o algún carruaje que ha caído en un bache de la calle. ¿Qué era aquel chirrido... aquel silbido? Parecía que de pronto todos los ruidos terribles que pudiese imaginar habían cobrado vida y se habían desencadenado por todas partes.

—¡Ay! —grité y di un salto hacia atrás, refugiándome en la misma esquina del nicho. Alguien se agarró a mi pierna. Pero se trataba de Roska, el perro del patio, que era mi mejor amigo. ¡Ahora éramos dos! ¡La cosa no era tan terrible! Lo cogí en mis brazos y empezó a lamer mi rostro con su sucia lengua. El grueso y pesado abrigo fuertemente atado con el *bashlik* no me permitía poner a salvo el rostro. Desvié el hocico del perro y Roska se echó a dormir en mis brazos; entró en calor y se tranquilizó. Alguien caminaba rápidamente desde el portón. ¿Vendrían por mí? Mientras aguardaba, el corazón me palpitaba con fuerza. Pero, no, se dirigían a la cochera.

«Ahora tendrían que estar muy avergonzados por lo que han hecho. A mí, tan pequeño, me han hecho salir de casa con este frío. Parece sacado de un cuento... Eso no se lo perdonaré.»

En la casa se oían las apagadas notas del piano. «¿Será mi hermano quien toca?

¡Tocan el piano como si no pasase nada! ¡Se han olvidado de mí! Pero ¿cuánto tiempo tengo que estar esperando aquí para que se acuerden de mí? » Sentí miedo, y quise estar en la sala, en el calor, al lado del piano, lo más pronto posible.

«¡Tonto, soy un tonto! ¡Vaya ocurrencia! ¡Traer a Voronói! ¡Imbécil!» me reprendía furioso al comprender lo estúpido de aquella actuación que, al parecer, no tenía salida.

Rechinó el portón, resonaron los cascos de los caballos y el crujir de unas ruedas sobre la nieve. Alguien se acercaba a la entrada. Oí el ruido de la puerta principal, un coche entró silenciosamente en el patio y comenzó a girar hacia la derecha.

«Las primas —recordé—. Las esperaban esta tarde. Ahora sí que por nada del mundo regreso a la casa. ¡Cómo voy a reconocer mi cobardía delante de ellas!»

El cochero que acababa de llegar tocó en la ventana de la caballeriza y salieron nuestros cocheros, se pusieron a hablar en voz alta, después abrieron la cochera y metieron dentro los caballos.

«Ahora voy hasta donde está el cochero y le pido que me dé a Voronói. Como no me lo dará, regresaré a casa y diré que no quieren dárme. Eso será verdad y, a la vez, una buena salida de la situación.»

Esa idea me reanimó, solté a Roska y empecé a andar hacia la caballeriza.

«¡Conque pudiese atravesar el inmenso y oscuro patio!» Di un paso y me detuve, ya que en ese momento un cochero entraba en el patio y como estaba oscuro tuve miedo de caer bajo las patas de su caballo. En ese momento ocurrió un accidente que, debido a la oscuridad reinante, no supe en qué consistía exactamente. Probablemente los caballos que habían llegado con el coche y que fueron introducidos y atados en la cochera, empezaron primero a relinchar, luego a cocear en el suelo y, por último a dar golpes. Pensé que el caballo del cochero también se había enfurecido. Era como si alguien corriese con un carro de un lado a otro del patio. Todos los cocheros salieron y se pusieron a gritar: «¡So, quieto, aguanta, no lo sueltes!».

No recuerdo nada más. Solo sé que estaba frente a la puerta de entrada y tocaba la campanilla. El portero salió inmediatamente y me hizo pasar. Como es natural, él estaba sobre aviso y esperaba. Por las puertas del recibidor aparecía y desaparecía mi padre, mientras que desde arriba miraba la institutriz. Me senté en una silla y me quité la ropa de abrigo. Mi llegada a la casa había sido inesperada incluso para mí, y aún no había podido decidir qué era lo que debía hacer: si continuar con mi terquedad y tratar de hacerles creer que solo había entrado para calentarme, pero que después volvería a por Voronói, o rendirme y reconocer abiertamente mi cobardía. Me sentía tan molesto conmigo mismo por el instante de debilidad que acababa de vivir que ya no me sentía en el papel de héroe o valiente. Además, no tenía nadie ante quien seguir haciendo la comedia, pues todos parecían haberse olvidado de mí.

«¡Mejor así! Yo también me olvidaré del asunto. Me quitaré la ropa de abrigo y después de esperar un poco entraré en la sala.»

Y así lo hice. Nadie me preguntó por Voronói. Probablemente se habían puesto de

acuerdo.

El circo

Con mayor nitidez aún se grabaron en mi espíritu los recuerdos de mis experiencias infantiles posteriores. Tienen que ver con las necesidades y vivencias artísticas. Me basta revivir en mi memoria situaciones que se dieron en mi vida infantil para sentirme rejuvenecer y experimentar sensaciones conocidas.

Estamos en la mañana de la víspera de un día festivo; tenemos por delante un día de libertad. Por la mañana podremos levantarnos tarde y después será un día lleno de alegrías. Éstas son imprescindibles para acumular fuerzas y poder soportar todos los días de estudio y las tardes aburridas que nos esperan. La naturaleza exige alegría y fiestas, y quien se opone a ellas despierta ira y sentimientos malsanos en nuestro corazón, mientras que aquel que contribuye a tal fin recibe nuestro afectuoso agradecimiento.

Tras el té matutino, nuestros padres nos anuncian que hoy tenemos que ir de visita a casa de una tía (aburrida como todas las tías) o que —peor aún— después del desayuno nos visitarán nuestros odiados primos y primas. Nos quedamos de una pieza. ¡Con cuánta ilusión habíamos esperado el día festivo para que ahora nos lo arrebaten y lo conviertan en un día común y corriente! ¿Acaso tendremos que esperar hasta el próximo festivo?

Ya que el día se había ido a paseo, la única esperanza que nos quedaba era la noche. Quién sabe, puede que nuestro padre, que comprendía mejor que nadie las necesidades infantiles, ya se hubiese preocupado por reservar un palco en el circo o, al menos, en el ballet, o incluso, si no había otra cosa, en la ópera. Bueno, aunque fuese para ver un drama... El administrador de la casa era el encargado de comprar las entradas para el circo o el teatro. Preguntamos dónde estaba. ¿Se había marchado? ¿Adónde? ¿Se fue hacia la derecha o hacia la izquierda? ¿Les habrían dado a los cocheros orden de preparar los percherones? Si era así, buena señal. Quería decir que hacía falta el carruaje de cuatro asientos, el mismo en que llevan a los niños al teatro. Por el contrario, si ya habían empleado a los percherones durante el día, mal asunto; significaba que no habría circo ni teatro.

Pero el administrador regresó, entró en el despacho de nuestro padre y le entregó algo que sacó de un sobre. ¿Qué sería? Me pongo en guardia: en cuanto papá salga del despacho me lanzaré sobre el escritorio. Pero allí, aparte los aburridos

documentos de trabajo, no encuentro nada. ¡El corazón se me para! Pero, si descubro un papelito amarillo o rojo, o sea, una entrada para el circo, entonces el corazón latirá tan fuerte que se oirán sus latidos y a mi alrededor todo se iluminará. Así, ni la tía ni los primos parecerán tan aburridos. Por el contrario, les demostraré en todo momento la máxima amabilidad, para que por la tarde, durante la comida, nuestro padre pueda decir:

—Niños, hoy habéis recibido tan bien a los invitados y os habéis mostrado tan cariñosos con la tía que os puedo dar una pequeña (o puede que sea grande) satisfacción. ¿Os imagináis cuál?

Rojos de emoción, con trozos de comida atravesados en la garganta, esperábamos lo que sucedería a continuación.

Silenciosamente papá introduce su mano en un bolsillo lateral y lentamente, con dominio de sí, busca allí algo que parece no encontrar. Sin poder contenernos por más tiempo, saltamos y nos lanzamos sobre él, lo rodeamos, mientras la institutriz nos grita con severidad.

—*Enfants, écoutez donc ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le diner!* (Niños, escuchen lo que se les dice. No es correcto levantarse de la mesa durante la comida.)

En ese momento, papá introduce la mano en el otro bolsillo, hurga en él, encuentra un monedero y, sin apresurarse, saca el forro de los bolsillos, pero no hay nada en ellos.

—¡Lo he perdido! —exclama, interpretando su papel del modo más natural.

La sangre desciende rápidamente desde nuestras mejillas hasta nuestros talones. Ya nos llevan y nos hacen ocupar otra vez nuestros sitios. Pero no le quitamos los ojos de encima a nuestro padre. Hacemos una comprobación observando los ojos de nuestros hermanos y de nuestros camaradas: ¿se tratará de una broma o será cierto? Entonces papá extrae algo del bolsillo del chaleco y dice, sonriendo pérfidamente:

—¡Aquí está! ¡Lo encontré! —y agita en el aire el rojo billete.

En ese momento ya nadie es capaz de contenernos. Saltamos de la silla, bailamos, pateamos, agitamos las servilletas, abrazamos a papá, nos colgamos de su cuello, lo besamos y le mostramos nuestro cariño.

A partir de este momento comienza una nueva preocupación: no llegar tarde.

Comemos sin masticar, impacientes por terminar la comida, después salimos disparados hasta la habitación de los niños, armamos un buen alboroto y acabamos poniéndonos con toda solemnidad nuestra chaqueta de fiesta. Luego nos sentamos a esperar y a torturarnos pensando que papá se puede retrasar. A él le gusta dar una cabezada después de tomar el café, que sirven al final de la comida en la sala que ha quedado vacía. ¿Cómo despertarlo?... Pasamos cerca, hacemos ruido con los pies, tiramos algo o gritamos en la sala contigua, aparentando que no sabemos que está cerca. Pero papá está sumido en un sueño profundo.

«¡Llegaremos tarde, llegaremos tarde! —pensábamos preocupados y a cada

minuto corríamos a ver el gran reloj—. Seguro que nos perdemos la obertura.»

¡Perderse una obertura en el circo! ¡Eso sí que es un sacrificio!

—¡Ya son las siete! —exclamamos. Mientras papá se despierta, se viste y hasta puede que se afeite, ya serán por lo menos las siete y veinte. Y nos damos cuenta de que no es solo que nos perdamos la obertura, sino que nos podemos perder también el primer número: «*Voltige arrêté*»,^[13] interpreta Ciniselli junior. ¡Cómo le envidiábamos!... Es preciso salvar esta velada. Empezaríamos a suspirar junto al cuarto de nuestra madre. En esas ocasiones se portaba mejor que nuestro padre. Fuimos, lanzamos ayes y exclamaciones. Mamá comprendió nuestra maniobra y fue a despertar a papá.

—Si quieres hacer rabiar un poco a los niños, hazlo, pero no los tortures —le dice—. *TTu l'as voulu, George Dandin!*^[14] ¡Haz de una vez lo que tienes que hacer!

Papá se levanta, se despereza, y tras besar a nuestra madre, se aleja con caminar somnoliento. Nosotros salimos disparados como flechas escaleras abajo para pedir el coche y decirle al cochero Alekséi que vaya lo más rápido posible. Estamos sentados en el coche de cuatro asientos y agitamos las piernas para aligerar la espera: eso es casi como estar en movimiento. Pero papá no acaba de llegar. Empezamos a tener malas ideas y del agradecimiento de antes no queda ni huella. Por fin termina la espera y papá ocupa su asiento. El coche hace crujir la nieve con sus ruedas y avanza suavemente, balanceándose en los baches; la impaciencia nos lleva a pensar que lo ayudamos con nuestro propio impulso. De pronto, y de manera totalmente inesperada, el coche se detiene. ¡Hemos llegado!... No solo el segundo número, sino también el tercer número del programa ya han terminado. Afortunadamente, nuestros preferidos, Moreno, Mariani e Inerti aún no han actuado. Y *ella, ella* tampoco. Nuestro palco está situado junto a la salida de artistas. Desde allí puede verse lo que pasa entre bastidores y en la vida privada de aquellas gentes maravillosas e incomprensibles que están siempre al borde de la muerte y que arriesgan su vida en son de broma. ¿Será posible que no estén preocupados antes de salir? ¿Y si se tratase del último minuto de su vida? Y, sin embargo, están tranquilos, hablan de tonterías, de dinero o de la cena. ¡Héroes!

Empiezan a interpretar la música de una conocida polka: ése era su número. La *Danse du châle*,^[15] interpretada en la pista y sobre un caballo por la doncella Elvira. Allí está ella en persona. Mis compañeros saben el secreto: es mi número, el de la doncella; todos los privilegios son para mí: el mejor binóculo, más espacio, todos me felicitan al oído. Realmente ese día está muy atractiva. Al acabar su número, Elvira sale a saludar y pasa corriendo por mi lado, a dos pasos de donde estoy sentado. Esa proximidad me produce vértigo, me entran deseos de hacer algo extraordinario, y de pronto salgo corriendo del palco, beso su vestido y rápidamente regreso a mi sitio. Me quedo sentado como si fuese un acusado, temiendo moverme y a punto de empezar a llorar. Mis compañeros aprueban mi reacción, mientras papá, desde atrás, ríe:

—¡Te felicito, claro que sí! —dice en tono de broma—. ¡Kostia de novio! ¿Cuándo es la boda?

El último número es el más aburrido: «Cuadrilla a caballo interpretada por todo el grupo». Después nos aguarda la semana siguiente, con una larga serie de días absurdos y tristes, sin la esperanza de poder volver el domingo siguiente. Nuestra madre no permite que se mime muy a menudo a los niños. ¡Es que el circo es el mejor lugar del mundo!

Para alargar el placer experimentado y revivir por más tiempo los recuerdos agradables, concertamos una cita secreta con un compañero:

—¡Tienes que venir sin falta!

—¿De qué se trata?

—Ven y lo verás. ¡Es muy importante!

Al día siguiente viene el amigo y vamos hasta una habitación oscura donde le descubro el gran secreto: mi decisión de convertirme, en cuanto crezca, en director de circo. Para que no pueda echarme atrás, hay que reafirmar mi decisión con un juramento. Descolgamos una imagen de la pared y juro solemnemente que me haré director de circo. Luego discutimos el programa de las futuras representaciones de mi circo. Confeccionamos la lista de miembros de la compañía, con los nombres de los mejores jinetes de circo, *clowns* y *jockeys*.

Mientras esperábamos a que mi circo se inaugurase, decidimos preparar una función en nuestra casa, y así irnos acostumbrando. Organizamos una compañía provisional, con mis hermanos, mis hermanas y algunos compañeros; distribuimos los números y los papeles.

—Un potro amaestrado y suelto; yo seré el director y el domador, y tú serás el potro. Después yo haré el papel del *clown* pelirrojo,^[16] mientras tú extiendes la alfombra. Después vendrán los *clowns* musicales.

En el ejercicio de mis derechos como director escogí para mí los mejores papeles, y me los cedieron porque yo era un profesional: había jurado y no podía echarme atrás. La función se fijó para el siguiente domingo, ya que no teníamos ninguna esperanza de que nos llevaran al circo, ni siquiera al ballet.

En el tiempo libre de clases y por la noche nos encontramos con mucho trabajo que hacer. En primer lugar, imprimir las entradas y el dinero para pagarlas. Construir una taquilla, o sea, cubrir la puerta con una manta de viaje, dejando una pequeña ventana tras la que habría que montar guardia todo el día de la función. Eso era muy importante, ya que probablemente una verdadera taquilla es lo que más da la ilusión de un auténtico circo. También había que pensar en los trajes, en los aros envueltos en papel fino, a través de los cuales deberíamos saltar en el *pas de châte*, en las sogas y en las varas que habían de servir de barreras para los caballos amaestrados; también había que pensar en la música. Éste era el punto más delicado de la función. Resulta que mi hermano, que podía él solo sustituir a una orquesta, era extremadamente despreocupado e indisciplinado. No se tomaba con seriedad nuestra empresa y, por

ello, solo Dios sabía con lo que podía salir. A veces tocaba y tocaba, pero después, de pronto, delante de todo el público, se tiraba en el suelo, se ponía boca arriba en medio de la sala, y empezaba a gritar:

—¡No quiero tocar más!

Naturalmente, al final seguro que acabaría tocando a cambio de una chocolatina, pero toda la función se echaría a perder por culpa de esa estúpida salida, se habría perdido su carácter de «cosa seria». Y para nosotros eso era lo más importante. Habría que creer que todo se hacía en serio, de verdad, y si no era así no tendría interés.

Acudió poco público. Como es natural, siempre eran los mismos, los de casa. No hay en todo el mundo un teatro o un actor, ni siquiera entre los peores, que no tenga admiradores. Éstos están convencidos de que nadie más que ellos comprende los talentos ocultos de sus protegidos, de que el resto del mundo no ha reparado en ellos. También nosotros teníamos admiradores que seguían nuestros espectáculos y que, para darse un gusto (nótese que no era para darnos un gusto a nosotros), asistían a ellos. Uno de esos «fervientes admiradores» era el anciano contable de nuestro padre, y por lo tanto ocupaba un lugar de honor en nuestro circo, cosa que le halagaba sobremanera.

Para justificar el trabajo de la taquilla, buena parte de nuestro público casero compró las entradas a lo largo del día; después, como si las hubiesen perdido, venían a la taquilla con una solicitud. En cada caso se sostenía una seria conversación y se gestionaba una orden del director, o sea, de mí, que tras abandonar momentáneamente mis asuntos, iba hasta la taquilla para denegar o autorizar un pase especial. Si era necesario dar una contraseña, había un librito con números y un encabezamiento en las entradas decía: «Circo de Constanzo Alekséiev».

El día de la función empezábamos a vestirnos y maquillarnos con muchas horas de antelación. Las chaquetas y los chalecos se convertían en algo parecido a fracs. Los trajes de los *clowns* se confeccionaban con largos camisones de mujer que se ataban en los tobillos, formando algo parecido a amplios pantalones. Conseguíamos el viejo sombrero de copa de papá para el «director y domador», o sea, para mí; con papel se hicieron los gorros de burro de los *clowns*. Los pantalones remangados hasta las rodillas y las piernas desnudas imitaban los trajes de malla de los acróbatas del circo. Con grasa, polvos de maquillaje y remolacha, se pintaban de blanco los rostros, se enrojecían las mejillas, se pintaban los labios, mientras que con carbón se dibujaban las cejas y los triángulos en las mejillas típicos del maquillaje de los *clowns*. El espectáculo comenzaba ceremoniosamente, pero, después del habitual escándalo de mi hermano, el público empezaba a dispersarse y la representación se interrumpía. En nuestro espíritu quedaba la amargura, y ante nosotros veíamos una larga sucesión de días aburridos, las tardes de la siguiente semana. Pero de nuevo imaginábamos la brillante perspectiva del siguiente domingo, solo que esta vez ya podíamos contar con ir al circo o al teatro.

Y otra vez llega el domingo, otra vez las angustias y conjeturas a lo largo del día, otra vez la alegría durante la comida. En esta ocasión se trata del teatro. Ir allí no es lo mismo que ir al circo. Es un sitio más serio. Nuestra madre dirige la expedición. Nos asean con esmero y nos visten con camisas rusas de seda, pantalones bombachos de terciopelo y botas de gamuza. En las manos nos ponen guantes blancos y nos advierten con la mayor severidad de que cuando regresemos del teatro a casa los guantes tienen que seguir siendo blancos, y no completamente negros como sucede habitualmente. Como es de suponer, nos pasamos toda la tarde con los dedos de la mano abiertos, tratando de alejar las palmas de nuestro cuerpo para no ensuciarnos. Pero de pronto se nos olvida y cogemos una chocolatina o pasamos la mano por las grandes letras negras sin secar de un cartel. O, debido a la emoción, empezamos a limpiar con la mano el antepecho de terciopelo del palco e inmediatamente el blanco del guante se transforma en gris oscuro con manchas negras.

Nuestra madre viste un traje de gala que la hace extraordinariamente bella. A mí me gustaba sentarme cerca de su tocador y observar cómo se peinaba. Pero en esta ocasión han invitado a los niños de los sirvientes o de pobres apadrinados. Como no es bastante con un solo carruaje, ocupamos varios vehículos, como si fuésemos a un *picnic*. Llevamos una tabla hecha especialmente para tales ocasiones. La colocamos entre dos sillas muy separadas, y en ella nos sentamos ocho niños uno al lado de otro, como gorriones posados en una cerca. Detrás, en el palco, se sientan las nodrizas, las institutrices y las niñeras, mientras que en el antepalco mi madre prepara una merienda para el entreacto y sirve el té que se ha traído para los niños en unas botellas especiales. Acuden a ella los conocidos para admirarnos. Nos presentan, pero no vemos nada ni a nadie; solo vemos el espacio de nuestra belleza dorada: el teatro Bolshói. El olor que despedía el gas con que entonces se alumbraban los teatros y los circos me producía un efecto mágico. Aquel olor, unido a mis ideas acerca del teatro y a los placeres que en él sentía, me embriagaba, y despertaba en mí una fuerte emoción.

La inmensa sala con una multitud de miles de personas diseminadas abajo, arriba, a los lados, el ininterrumpido rumor de las voces humanas antes de comenzar la función y durante el entreacto, la afinación de los instrumentos de la orquesta, la sala que se oscurece poco a poco y los primeros acordes de la orquesta, el telón que se alza, el enorme escenario donde las personas parecen pequeñas, los fosos, el fuego, el mar embravecido hecho de lienzos coloreados, las naves de atrezo que se hunden, las decenas de grandes y pequeñas fuentes de agua real, los peces que nadan por el fondo de los mares y la inmensa ballena me hacían enrojecer, palidecer, bañarme en sudor o en lágrimas, o helarme, sobre todo cuando la beldad raptada por el corsario le suplicaba a éste que la dejase en libertad. Me gustaba el argumento del ballet, el cuento y la fábula romántica. Eran buenas las transformaciones, las destrucciones y las erupciones: la música resonaba, algo rodaba, crepitaba. Eso probablemente se puede comparar con el circo. Según mis concepciones de entonces, lo más aburrido e

innecesario en el ballet eran los bailes. En cuanto la bailarina se para en una pose, dispuesta a empezar su número, me empiezo a aburrir. No hay una bailarina que pueda compararse con la doncella Elvira del circo.

Sin embargo, había excepciones. Por aquel entonces la bailarina principal era una buena conocida nuestra, mujer de un amigo de mi padre. Saber que conocía a una celebridad que actuaba en un escenario como el del teatro Bolshói y se convertía en centro de atención para dos mil espectadores me llenaba de orgullo. Yo podía ver de cerca y hablar con la mujer que maravillaba a todos desde lejos. Nadie sabía, por ejemplo, cómo era su voz, pero yo sí lo sabía. Nadie sabía cómo vivía, cómo eran su marido y sus hijos, pero yo sí lo sabía. Por ejemplo, en este momento ella es para todos la «Doncella del Infierno», la heroína de un ballet, mientras que para mí es además una conocida. Por eso yo me tomaba sus danzas con respeto. Cuando salía a escena todo el conjunto, yo trataba de encontrar entre los que se movían en el escenario a otro conocido: mi maestro de baile. Yo me maravillaba al ver cómo recordaba todos los saltos, pasos y movimientos. Durante el entreacto me producía un gran placer corretear por los inmensos pasillos, por los salones y los innumerables vestíbulos en los que, gracias a la buena acústica, se oía el eco de nuestras pisadas.

A veces, cuando nos aburríamos, un impulso repentino nos llevaba a representar un ballet. Pero nos parecía imposible dedicar todo un domingo a algo semejante. El domingo pertenecía por entero al circo. Nuestra institutriz, E. A. Kúkina, era maestra de baile y también músico. Nosotros actuábamos y bailábamos con el acompañamiento de su canto. El ballet se titulaba *La náyade y el pescador*. Pero a mí no me gustaba. En él había que representar el amor, era preciso besarse y a mí me daba vergüenza. Era mejor matar, salvar, condenar a muerte o perdonar a alguien. Pero lo peor de todo era que en ese ballet había un número con bailes, montado sin pies ni cabeza, que ensayábamos con el maestro. Aquello ya olía a clase y por eso lo rechazábamos.

El teatro de marionetas

Después de muchas calamidades, mis compañeros y yo llegamos a la conclusión de que nuestro próximo trabajo con los aficionados (de esa forma calificábamos a mi hermano, a mis hermanas, en fin, a todo el mundo menos a mí) era imposible en el ámbito del circo o del ballet. Además, en el curso de tales empresas se perdía lo más importante de cuanto existe en el teatro: los decorados, los efectos, los fosos, el mar, el fuego, la tormenta... ¿Cómo se puede transmitir todo eso en un vulgar espacio con sábanas, con mantas de viaje, con las palmeras y las flores que siempre están en el salón? Por eso se decidió sustituir a los actores vivos por otros hechos de cartón e iniciar la construcción de un teatro de muñecos con decorados, efectos y todo tipo de teatralidad. Y allí se podría construir una taquilla y vender entradas.

—Comprended que no es una traición al circo —decía yo en calidad de futuro director—, se trata de una triste necesidad.

Pero el teatro de marionetas exigía unos gastos: hacía falta una mesa grande para colocarla delante de una puerta lo bastante ancha. Los huecos por encima y por debajo de la embocadura del teatro se cubrirían con sábanas. De ese modo en una sala se sentaría el público, como si se tratase del patio de butacas y en la otra, unida a la primera por una puerta, estaría el escenario y el mundo de entre bastidores. Allí trabajábamos nosotros, los actores, los decoradores, los manipuladores, los creadores de todo tipo de efectos. En este trabajo también intervenía mi hermano mayor, un magnífico dibujante e inventor de diversos trucos. Además, su participación era importante porque manejaba dinero y nosotros necesitábamos capital circulante. También el carpintero, al que conocía desde que nací y que habitualmente hacía trabajos en nuestras casas, se apiadó de nosotros, nos hizo una rebaja y aceptó que le pagásemos a plazos.

—Pronto será Navidad —decíamos para convencerlo—, luego vendrá Pascua. Nos regalarán dinero y le pagaremos.

Mientras se construía la mesa, nos pusimos manos a la obra con los decorados. Al principio tuvimos que dibujarlos en papel de envolver, que se rompía y arrugaba, pero no nos desanimábamos, pues al cabo de un tiempo nos enriqueceríamos (las funciones se pagarían con dinero de verdad, en monedas de plata, a diez kopeks la entrada), compraríamos cartón y le pegaríamos encima el papel de envolver dibujado.

No nos atrevíamos a pedirles dinero a nuestros padres, pues podían disgustarse con nuestro entretenimiento que, por lo visto, nos estaba distraendo de nuestros estudios. Desde el momento en que nos sentimos empresarios, directores de escena y gerentes del nuevo teatro que se estaba construyendo según nuestros planes, nuestra vida se llenó inmediatamente de sentido. Constantemente teníamos algo en que pensar, algo que hacer.

Lo único que lo entorpecía todo eran los malditos estudios. En el cajón del pupitre siempre había escondido algún trabajo teatral: la figura de un personaje que hacía falta dibujar y colorear, partes de un decorado, como un arbusto, un árbol o una puerta, o bien el plano o el boceto de un nuevo decorado. En cuanto el maestro salía del aula, el decorado aparecía sobre la mesa y rápidamente se escondía debajo del libro o sencillamente se ocultaba en su interior. Si llegaba el maestro, se pasaba una página y todo quedaba oculto. Los planos de los escenarios se dibujaban en los márgenes de libros y cuadernos. Que probasen a demostrar que aquello era un plano y no un dibujo geométrico.

Montamos muchas óperas y ballets o, para ser más exactos, actos sueltos de obras de esos géneros. Escogíamos los episodios de carácter catastrófico. Por ejemplo, el acto de *El corsario* donde se representa un mar al principio tranquilo, a la luz del sol, que después, por la noche, se vuelve agitado, el barco se hunde, el héroe se salva nadando, aparece la brillante luz de un faro, sale la luna, se dice una oración, sale el sol... O, por ejemplo, el acto de *Don Juan* con la aparición del comendador, la caída de don Juan en el infierno, el humo saliendo por el escotillón (talco de niño), la destrucción de la casa que transformaba la escena en un infierno incandescente, en el que desempeñaban un papel primordial las lenguas de fuego y el humo. Más de una vez se quemó este decorado y fue sustituido por otro. Pusimos un ballet titulado *Robert y Bertram*; eran dos ladrones que por la noche se escapaban de la cárcel y se colaban por las ventanas de las casas. Las entradas para estos espectáculos se vendían en su totalidad. Algunos acudían para animarnos y otros para su satisfacción personal.

Nuestro fiel admirador, el viejo contable, estuvo a punto de reventar haciendo publicidad a nuestro nuevo teatro. Trajo consigo a toda su familia, a sus parientes y conocidos. Ya no teníamos entonces necesidad de inventarnos ocupaciones en la taquilla, pues teníamos bastantes, incluso demasiadas, entre bastidores. Por ese motivo la taquilla se abría poco antes de comenzar la función, es decir, la venta era vespertina. En cierta ocasión, debido a la afluencia de público, tuvimos que pasar de una habitación pequeña a otra mayor; pero fuimos castigados por nuestra codicia, pues con ello se vio afectado el aspecto artístico del espectáculo.

Decidimos que era necesario dedicarse al arte de forma desinteresada.

Ahora reinaba la alegría todos los domingos sin necesidad de circo ni teatro. Incluso cuando nos propusieron elegir entre uno u otro, escogimos el último. No porque cometiéramos una traición, sino porque nuestro nuevo trabajo con los

muñecos nos obligaba a ir al teatro, a observar allí la puesta en escena, a estudiar, a adquirir nuevo material para nuestras creaciones con los muñecos.

En los intervalos entre una clase y otra nuestros paseos cobraron un nuevo sentido. Antes íbamos al puente Kuznetski a comprar fotografías de los artistas del circo, y estábamos constantemente atentos a si aparecían nuevas tarjetas que no teníamos en nuestra colección. Con el nacimiento de nuestro teatro de muñecos, surgió la necesidad de adquirir toda una serie de materiales que debíamos buscar constantemente o comprar durante los paseos. Ahora no sentíamos pereza al caminar, como antes. Comprábamos cuantas láminas y libros con vistas o con trajes podíamos, para ayudarnos en la confección de decorados y personajes-muñecos. Éstos fueron los primeros libros de la futura biblioteca.

La ópera italiana

A mi hermano y a mí nos empezaron a llevar a la ópera italiana desde que teníamos muy pocos años; pero valorábamos muy poco estas salidas. Los espectáculos operísticos estaban, por así decirlo, fuera de programa, y nosotros pedíamos que no nos los pusiesen por encima de otras distracciones corrientes, como, por ejemplo, el circo. La música nos aburría. A pesar de ello, les estoy muy agradecido a mis padres por obligarnos a oír música desde nuestra más tierna infancia. Sin duda ha influido positivamente en mi oído, en la formación de mi gusto y en la visión para descubrir lo bello en el teatro. Estábamos abonados para toda la temporada, o sea, para cuarenta o cincuenta funciones. Nos sentábamos en palcos de platea, cerca del escenario. La impresión de los espectáculos de ópera italiana ha pervivido hasta hoy en mí con extraordinaria agudeza, y, como es natural, es mucho mayor que la producida por el circo. Pienso que eso se debe a que la propia fuerza de esa impresión era inmensa, aunque entonces no la percibía de manera consciente, sino orgánica e inconscientemente, y no solo espiritualmente, sino también físicamente. Yo únicamente comprendí y valoré esta impresión más tarde, a través de mis recuerdos. Cuando era un niño el circo me entretenía y alegraba, pero los recuerdos que me dejó no retuvieron su interés al llegar a la madurez y los olvidé.

En San Petersburgo se gastaban grandes sumas de dinero en la ópera italiana, así como en el teatro francés y alemán; se contrataba a actores franceses de primera categoría y a los mejores cantantes de todo el mundo.

A principios de temporada se imprimían carteles, en los que se anunciaban los integrantes de una compañía compuesta casi enteramente por estrellas mundiales como Adelina Patti, Lucca, Nilsson, Volpini, Artaud, Viardot, Tamberlick, Mario, Stanio, y después, Mazzini, Cotogni, Padilla, Bagaggiolo, Jamet, Sembrich y Uetam.

Recuerdo muchas óperas con un elenco integrado por celebridades mundiales de primera categoría. Por ejemplo, en la ópera de Rossini *El barbero de Sevilla* cantaban: Patti o Lucca (Rosina); Nicolini, Capul o Martini (Almaviva); Cotogni o Padilla (Fígaro); Jamet (don Basilio); el conocido cómico y bajo bufo Rossi (Bartolo). No sé si otras ciudades de Europa se podían permitir semejante lujo.

La impresión que me dejaron estos espectáculos de ópera italiana no solo se grabó en mi memoria auditiva y visual, sino también físicamente; o sea, que los percibo no

solo por medio de los sentidos, sino también de todo el cuerpo. En realidad, al recordarlos, experimento de nuevo aquel estado físico que, en cierta ocasión, me produjo la nota sobrenaturalmente alta y de limpio sonido de Adelina Patti, su coloratura y su técnica, que «físicamente» me ahogaban de emoción, sus notas de pecho, ante las cuales el espíritu se estremecía y era imposible contener una sonrisa de satisfacción. Asimismo, quedaron grabados en mi memoria su pequeña y bien formada figura, y el contorno de su rostro, que parecía tallado en marfil.

La misma sensación orgánica, física, de fuerza espontánea que me causaron el rey de los barítonos, Cotogni, y el bajo Jamet han permanecido hasta hoy en mí. Aún ahora me estremezco al pensar en ellos. Recuerdo un concierto benéfico organizado en casa de unos conocidos. En un salón no muy grande, dos corpulentos hombres cantaban un dúo de *I puritani*, inundando la sala con las ondas de aterciopelados sonos que penetraban en el alma y la embriagaban de pasión meridional. Jamet, con un rostro mefistofélico y una enorme y hermosa figura, y Cotogni, con un rostro despejado y bondadoso y una inmensa cicatriz en la mejilla, sano, vigoroso y singularmente bello.

Tal era la fuerza de las impresiones juveniles que me produjo Cotogni. En 1911, o sea, cerca de treinta y cinco años después de su visita a Moscú, me encontraba en Roma y caminaba con un conocido por un estrecho callejón.

De repente, del piso superior de una casa sale volando una nota amplia, sonora, torrencial, tibia y emocionante. Y nuevamente volví a experimentar «físicamente» la conocida sensación.

—¡Cotogni! —exclamé.

—Sí, aquí es donde vive —confirmó el conocido—. ¿Cómo lo has reconocido? —dijo sorprendido.

—Lo he sentido —contesté—. Eso nunca se olvida.

He conservado recuerdos físicos semejantes de la potencia del personal sonido de los barítonos Bagaggiolo, Graziani, de las sopranos dramáticas Artaud y Nilsson y más tarde de Tamagno. También conservo «físicamente» el recuerdo del seductor timbre de las voces de Lacea, Volpini y Mazzini cuando era joven.

Pero también existen impresiones de otro carácter que me quedaron grabadas, independientemente de que, al parecer, era muy joven para valorarlas. Se trata más bien de impresiones de orden estético. Recuerdo la manera verdaderamente asombrosa que tenía de cantar el tenor Noden; apenas tenía voz pero fue tal vez el mejor vocalista del estilo de entonces que tuve la oportunidad de escuchar. Era viejo y feo, pero nosotros, los niños, lo preferíamos a los cantantes jóvenes. Recuerdo, además, el fraseo y la pronunciación (en italiano, idioma incomprensible para un niño) completas y extraordinariamente pulidas del barítono Padilla, al menos en la serenata del *Don Juan* de Mozart o en *El barbero de Sevilla*. En la infancia recibíamos estas impresiones con una gran fuerza y de manera orgánica, y solo años más tarde pudimos valorarlas. Nunca olvidaré la misma exactitud, ternura, gracia y

sentido rítmico en la actuación del tenor Capulia (creador de bellos personajes y también de un peinado que estuvo muy de moda en su tiempo).

Nuestros melómanos, para su vergüenza, no prestaban la suficiente atención a los lujos que se les ofrecían. Fueron ellos los que introdujeron entre nosotros la mala costumbre de llegar al teatro con mucho retraso, de entrar y sentarse haciendo ruido, mientras los grandes cantantes dan notas argentinas o hacen contener la respiración con un *piano-pianissimo*. Semejante mala costumbre recuerda la actitud de las niñas presumidas que consideran de buen tono menospreciar y reírse de todo.

Existía también otra mala costumbre que era todavía peor. Los *clubmen* abonados a la ópera italiana se pasaban toda la velada jugando a las cartas durante la función; únicamente entraban a la platea para escuchar el *ut diez*^[17] de un conocido tenor. Al comenzar el acto, las filas delanteras aún no estaban completamente ocupadas, pero, poco antes de la famosa nota, se levantaba un ruido, una algarabía de voces, rechinaban los muebles. Era un congreso de «entendidos», de *clubmen*. La nota era alcanzada, obligaban a repetirla varias veces y de nuevo volvía el ruido: los *clubmen* se retiraban a terminar la partida dejada a medias. Eran personas sin gusto, vacías y mediocres.

Desgraciadamente, a mi entender el arte vocal decayó, se perdió el secreto de la impostación de la voz, del *bel canto* y de la dicción al cantar. A finales del siglo pasado surgió nuevamente en Moscú la fiebre de la ópera italiana. La ópera privada del conocido mecenas S. I. Mámontov^[18] estaba integrada por los mejores cantantes extranjeros. Muchos de ellos dieron muestras de ser personas de talento e incluso de ser actores. Pero en aquellos que recordaban fenómenos tales como Patti, Lucca, Cotogni y otros, la memoria de cantantes anteriores era tal, que borraba las impresiones recibidas posteriormente. Shaliapin no cuenta. Está en lo alto de una cima, destacando sobre todos los demás. Pero también hubo excepciones en lo que a espontaneidad vocal respecta. Me refiero al famoso tenor Tamagno. Véase cuán grande era su fuerza. Su presentación en Moscú fue insuficientemente anunciada. Se esperaba un buen cantante, pero nada más. Tamagno apareció vestido con el traje de Otelo, con su inmensa figura de potente complexión, e inmediatamente ensordeció a todos con una nota contundente. El público, de manera instintiva y como si fuera un solo hombre, retrocedió como para protegerse de un golpe. La segunda nota fue más fuerte, la tercera y la cuarta fueron más fuertes aún, y cuando, al igual que el fuego cuando brota por el cráter de un volcán, sonó la última nota en la palabra «musulma-a-a-nes», el público perdió el conocimiento durante unos minutos. Todos nos levantamos bruscamente. Los conocidos se buscaban con la vista y los desconocidos se dirigían a otros con la misma pregunta: «¿Han oído? ¿Qué es esto?». La orquesta enmudeció y en la escena reinó la confusión. Pero de pronto, reaccionando, la gente se precipitó hacia el escenario con gritos de admiración, exigiendo un bis.

En la siguiente visita, Tamagno cantó en el teatro Bolshói. La inauguración coincidió con el día del zar y, por ello, antes de iniciarse la función se interpretó el

himno. Mientras la orquesta, el coro y todos los solistas, menos el propio Tamagno, cantaban a pleno pulmón y tocaban alineados en el proscenio lo más *forte* posible, desde atrás surgía, volando hacia delante y cubriendo a todos los cantantes, al coro y a la orquesta, una nota infinita, seguida por otra y por una tercera. Fuera de éstas, ni se oía nada, ni se quería oír nada. Era Tamagno que cantaba escondido tras el coro. Como músico era mediocre. Frecuentemente desafinaba, falseaba, perdía el compás y se equivocaba de ritmo. Era un mal actor, pero no le faltaba talento. Por eso era posible hacer un milagro con él. Su Otelo era un milagro, era ideal desde el punto de vista musical y dramático. Era un papel que, a lo largo de muchos años (sí, años enteros), había estudiado con genios tales como el propio Verdi en su aspecto musical y con el propio anciano Tommaso Salvini en su aspecto dramático.^[19]

Que sepan los jóvenes actores qué resultados se pueden alcanzar con el trabajo, la técnica y el verdadero arte. Tamagno era grande en ese papel no solo porque le habían enseñado dos genios, sino también porque tenía un temperamento, una sinceridad y una espontaneidad que los dioses le habían concedido. Los maestros de la técnica, sus profesores, supieron desvelar el talento oculto en su esencia espiritual. Él no podía hacer nada por sí mismo. Le habían enseñado a interpretar un papel, pero no le enseñaron a comprender y a dominar el arte del actor.

Relato estos recuerdos porque considero importante, para la comprensión de la siguiente parte de este libro, que el lector experimente conmigo las impresiones que recibí en el campo del sonido, la música, el ritmo y la voz. Con el tiempo acabarán desempeñando un importante papel en mi vida en el arte y en mi trabajo. Acabo de darme cuenta de ello, ahora que estoy en el ocaso de mi actividad artística. He comprendido el significado que tenían para mí las impresiones espontáneas. Ellas me condujeron hace poco hacia el estudio de la voz, de su impostación, del ennoblecimiento del sonido, de la dicción, de la entonación musical y rítmica, de la percepción del espíritu de las vocales, de las consonantes, de la palabra y de la frase, del monólogo. Todo ello se puede aplicar a las exigencias del arte dramático. Pero ya llegará el momento de hacerlo; por ahora basta con que mis recuerdos musicales dejen una pequeña huella en la memoria del lector.

También traigo a colación todos estos recuerdos para que los jóvenes actores vean lo importante que es para nosotros reunir el máximo posible de impresiones bellas y fuertes. Un actor debe contemplar (y no solo contemplar, sino también saber ver) lo bello en todos los ámbitos de la vida, tanto de su propio arte como del ajeno. Necesita las impresiones producidas por los buenos espectáculos y los buenos actores, por los conciertos, los museos, los viajes, los buenos cuadros de todas las tendencias, desde las más izquierdistas hasta las más derechistas, ya que nadie sabe bien qué es lo que conmueve su espíritu y despierta sus instintos creadores ocultos.

Bromas

Un actor necesita también a las personas entre las cuales vive y de las cuales extrae el material creador.

A lo largo de mi vida el destino me ha premiado con esas personas y grupos. Debo empezar diciendo que viví en una época en que se iniciaba una actividad muy viva en el ámbito del arte, la ciencia y la estética. Como ya es sabido, en Moscú contribuyó considerablemente a ello un grupo de empresarios comerciales, entonces muy jóvenes, que por primera vez salía a la luz pública en la vida rusa y que, además de ocuparse de sus asuntos mercantiles e industriales, se interesaba de pleno por el arte.

Tomemos, por ejemplo, a Pável Mijáilovich Tretiakov,^[20] fundador de la famosa colección de arte que dedicó a la ciudad de Moscú. Durante el día trabajaba en la oficina o en la fábrica, y por las noches se ocupaba de su colección o conversaba con jóvenes pintores en los cuales presentía el talento. Al cabo de un año sus cuadros eran exhibidos en una sala de exposiciones privada, y ellos se hacían primero simplemente conocidos para después convertirse en celebridades. ¡Y con cuánta humildad ejercía Tretiakov su mecenazgo! ¡Quién hubiera podido reconocer al insigne Médicis ruso en aquella figura turbada, humilde, alta y delgada, que recordaba la de un eclesiástico! En lugar de disfrutar de sus vacaciones, marchaba al extranjero para conocer los cuadros y los museos de Europa, y después, siguiendo un plan trazado para toda la vida, recorría a pie y poco a poco casi toda Alemania, Francia y parte de España.

Otro fabricante, K. T. Soldátenkov, se consagró a editar aquellos libros de los que no podían hacerse grandes tiradas pero que eran indispensables para la ciencia o, en general, para fines culturales y educativos. Su bella residencia, concebida en estilo griego, se convirtió en una biblioteca. Las ventanas de aquella casa nunca brillaron con luces de fiesta y solo las dos ventanas de su gabinete de trabajo permanecían alumbradas por mucho tiempo, hasta la medianoche, brillando en la oscuridad con una luz mitigada.

M. V. Sabáshnikov, al igual que Soldátenkov, también era un mecenas en el campo de la literatura y el libro, y fundó una editorial formidable desde el punto de vista cultural.

S. I. Schukin reunió una colección de pintores franceses pertenecientes a las

nuevas tendencias en la cual se admitía libremente a todos los que deseaban conocer esa pintura. Su hermano, P. I. Schukin, fundó un gran museo de antigüedades rusas.

Alekséi Alexándrovich Bajrushin organizó con sus propios medios el único museo teatral de Rusia y reunió en él todo lo relacionado con el teatro ruso y, parcialmente, con el teatro europeo occidental.

Y citemos además la figura cumbre de uno de los constructores de la vida cultural rusa, una figura totalmente excepcional por su talento, versatilidad, energía y extraordinaria capacidad. Me refiero al conocido mecenas Savva Ivánovich Mámontov, que también era cantante de ópera, director, dramaturgo, creador de una compañía privada de ópera rusa, mecenas de la pintura al estilo de Tretiakov y constructor de muchas líneas ferroviarias rusas.

En su momento tendré que hablar con detenimiento tanto sobre él como sobre otro gran mecenas del teatro: Savva Timoféievich Morózov, cuya actividad estuvo estrechamente ligada a la fundación del Teatro del Arte.

Las personas que me rodeaban también contribuyeron directamente a la formación del carácter artístico de mi espíritu. No destacaban por ningún talento especial, pero sabían trabajar, descansar y divertirse.

Gracias a la ágil pluma de Kozmá Prútkov, los chistes florecían en nuestra familia.

Junto a nuestra finca en el campo vivían mis primos, los S.^[21] Eran personas muy educadas y muy avanzadas para la época que habían perfeccionado en Rusia toda una rama de la producción: la industria textil. En su casa había ruido y alegría. Por las noches se entablaban conversaciones y se originaban discusiones sobre temas sociales relacionados con las actividades del *zemstvo*^[22] y de las administraciones autónomas de las ciudades. Los días festivos, antes de comenzar la cacería se organizaban concursos de tiro al blanco en los que se daban premios. Desde las doce del mediodía hasta la puesta del sol el cañoneo se adueñaba del aire. Después del día de San Pedro se iniciaba la cacería, primero de aves y pequeños animales, y después de lobos, osos y zorros. En las temporadas de otoño e invierno se animaba la perrera. Los días de fiesta, desde la mañana temprano, se iniciaba la salida de los cazadores, resonaban los cuernos de caza, desfilaban los jinetes y los que iban a pie, rodeados por las jaurías; otros cazadores iban entonando canciones en los carros y tras ellos marchaban las carretas con las provisiones. Nosotros, los jóvenes, los que no participábamos en la cacería, nos levantábamos al amanecer para despedir a los que partían y contemplar con envidia los animados rostros de los cazadores. Y cuando volvían, nos gustaba ver los animales que habían matado. Después empezaba un lavado o baño general,^[23] y por la noche había: música, bailes, trucos de magia, *petits jeux*^[24] y charadas. En ocasiones se reunían todas las familias y organizaban fiestas acuáticas. Durante el día se organizaban competiciones de natación con premios y por la noche nos paseábamos por el río en barcas engalanadas. En cabeza iba una enorme barca para treinta personas, con una orquesta de instrumentos de viento.

En la noche de Iván Kupalo^[25] todos los pequeños y mayores participaban en la construcción de un bosque encantado. Personas disfrazadas con sábanas y maquilladas acechaban a los que buscaban el helecho. En cuanto estos últimos se acercaban, los bromistas saltaban inesperadamente de los árboles o surgían de los arbustos. Otros se dejaban llevar por la corriente del río, de pie e inmóviles en la proa de un bote, cubiertos con una sábana que les servía de disfraz. El fantasma, con su larga cola blanca, producía una fuerte impresión

Había bromas mucho más perversas. La víctima de ellas era un joven músico alemán, nuestro primer maestro de música. Era ingenuo como una muchacha de catorce años y se creía todo lo que le decían y todo lo que ideaban para asustarle, hasta el punto de arrancar la risa. Así, por ejemplo, le convencieron de que en la aldea había aparecido una campesina alta y gorda que se había enamorado de él con una pasión africana y lo estaba buscando por todas partes. Una noche él llegó a sus solitarias habitaciones, se desvistió y con una vela en la mano entró en su dormitorio. En su cama estaba tumbada la inmensa Akúlina; entonces el alemán, vestido solo con un camisón, saltó por la ventana, que afortunadamente no era muy alta. El perro vio unas piernas desnudas, un camisón blanco, se lanzó sobre él y empezó a morderlo. Gritó por toda la finca. La inmensa casa se despertó; se asomaron a las ventanas rostros soñolientos; las mujeres, sin comprender lo que sucedía, también gritaban. Pero el grupo de bromistas, que observaba cuanto estaba ocurriendo, acudió en su ayuda y salvó al pobre alemán semidesnudo. Mientras tanto, el bromista disfrazado de Akúlina abandonó el lecho, dejándolo en desorden y olvidando intencionalmente sobre la cama algunas piezas de ropa interior femenina. El engaño no fue descubierto, y el mito de Akúlina comenzó a asustar aún más al ingenuo joven, que más adelante se convertiría en una celebridad musical. Habrían terminado por volverlo loco de no haber intervenido mi padre para poner fin a esas travesuras.

Y también a nosotros, siguiendo el ejemplo de los mayores, nos gustaban las travesuras y las bromas, antecesoras del truco escénico de efecto. Así, por ejemplo, en los alrededores de la finca de Liubímovka abundaban los veraneantes. Paseaban en bote por el río que pasaba cerca de nuestra casa. El constante griterío y las canciones groseras no nos daban un minuto de tranquilidad. Yo estaba decidido a dar un susto a esos vecinos que nadie había invitado. Ésta fue nuestra ocurrencia: compramos una gran vejiga de buey, le pusimos una peluca de cabello natural, le dibujamos ojos, nariz, boca y orejas. Nos salió un rostro de tono amarillento, que parecía el de un ahogado o una especie de monstruo acuático. Atamos esta vejiga a una larga cuerda, cuyo extremo pasamos por las agarraderas de unas pesas que arrojamos al fondo del río, en su centro, e hicimos llegar el otro extremo hasta la misma orilla. Nosotros nos ocultábamos detrás de unos arbustos. Al tirar de la cuerda desde la orilla, como es natural, hacíamos que la vejiga de buey pintada se hundiese hasta el fondo del río. Bastaba con soltar la cuerda para que la vejiga surgiese con toda la fuerza sobre la superficie. Los despreocupados veraneantes navegaban por el río. Nosotros los

observábamos atentamente. Cuando un bote se acercaba al lugar que habíamos escogido, surgía de las aguas un monstruo peludo que después volvía a esconderse. El efecto era indescriptible.

Nosotros, los niños, no solo asimilábamos y reflejábamos la cercana vida familiar, sino que también reflejábamos, a nuestra manera, lo que sucedía tras los límites de nuestra casa y de nuestra finca. Y esas impresiones se plasmaban muy a menudo en un proceso representativo, cercano a una función teatral, que tomaba la forma de encarnación en otras personas o de recreación de otra vida en nada parecida a nuestra verdadera realidad hogareña. Así, por ejemplo, cuando en Rusia se introdujo el servicio militar obligatorio,^[26] organizamos nuestro ejército de coetáneos, de niños iguales que nosotros. Llegamos incluso a organizar dos ejércitos: mi hermano tenía el suyo y yo el mío. El comandante en jefe de los dos ejércitos enemigos era una misma persona: un íntimo amigo de mi padre. Hizo un llamamiento y de todas las aldeas vecinas acudieron muchos niños campesinos de diez u once años, nuestros nuevos amigos, con la idea de participar en el juego que habíamos ideado. Todo se estableció sobre la base de una completa igualdad. Todos éramos soldados rasos, y entre nosotros no había más que un solo jefe supremo que estaba encargado de hacernos primero suboficiales y ascendernos luego a oficiales de diversa graduación.

Comenzó una competición. Todos queríamos conocer la ciencia de las artes marciales y alcanzar lo más pronto posible el grado de oficial. Algunos niños, los más listos, fueron al principio nuestros más serios competidores en el campo de los efectos bélicos. Cuando posteriormente se amplió el programa y se anunció que era obligatorio para todos nuestros soldados saber leer y escribir, se nos encargó a mi hermano y a mí enseñar a los demás compañeros. Por este motivo hubo que ascendernos a suboficiales.

El día de nuestro ascenso a suboficiales se organizaron maniobras. Mi hermano y yo dirigíamos los dos ejércitos enemigos. Momentos antes de empezar, cuando toda la tropa, con la vista al frente, aguardaba temblorosa la batalla, resonaron a lo lejos cuernos de caza, algo así como fanfarrias, y en el patio irrumpió a caballo uno de los huéspedes de nuestros vecinos. Llevaba una disparatada vestimenta, que evidentemente pretendía imitar un uniforme persa, con una blanca faldita de mujer que le llegaba hasta las rodillas. El ordenanza saltó del caballo, hizo una reverencia al estilo oriental a los pies del comandante en jefe, nos saludó con gran respeto y anunció que tendríamos el honor de recibir la augusta visita del sha de Persia con su séquito. Pronto se divisó a lo lejos una procesión de personas vestidas con trajes de baño blancos, camisones de dormir, ceñidos con cinturones rojos, y toallas blancas envolviéndoles la cabeza. Entre ellos había también personas con magníficas y auténticas batas orientales de Bujará (tomadas de los objetos de museo pertenecientes a los primos, que por aquel entonces eran unos conocidos fabricantes de sedas y brocados). El propio sha vestía una riquísima bata oriental, llevaba un auténtico turbante oriental y magníficas armas de museo. Cabalgaba sobre nuestro viejo caballo

blanco, que, aunque vivía en nuestra casa sin que ya nadie lo montase, aún no había perdido, a pesar de los años, su antigua buena estampa. Por encima de la cabeza del sha alguien sostenía una rica sombrilla adornada con borlas y flecos y trozos de terciopelo bordados con hilos de oro.

En la terraza situada frente a la gran explanada donde se hacían las maniobras militares, como si de un cuento se tratase, apareció un trono adornado con alfombras y telas orientales. La escalera que conducía desde el suelo de la terraza hasta el trono también estaba cubierta de alfombras. De algún sitio aparecieron unas banderas que en unos instantes adornaron el balcón.

Al sha, que por su alto rango no quería caminar, lo ayudaron a bajar solemnemente del caballo, lo levantaron en hombros hasta el balcón y lo sentaron en el trono. Inmediatamente reconocimos en él a nuestro primo.

Dieron comienzo los ejercicios militares. Desfilamos con un paso de marcha ceremonial. El sha nos gritaba amenazante palabras incomprensibles, que, evidentemente, imitaban el idioma persa. El séquito, por alguna razón que no llegábamos a comprender, cantaba algo, se arrodillaba y ceremoniosamente daba vueltas alrededor del trono. Nosotros y todos los niños estábamos emocionados con tanta solemnidad.

Comenzaron las maniobras. Nos explicaron la posición de las dos tropas y la tarea estratégica, y nos distribuyeron por los lugares que nos correspondían. Empezamos por el movimiento envolvente, luego la emboscada, el ataque por sorpresa y, por último, se libró el combate general. Excitados por la solemnidad de la situación, nos pusimos a pelear de verdad. Ya teníamos un herido, con un ojo amoratado. Pero... en el momento de mayor virulencia nuestra madre irrumpió valientemente en el mismo centro del combate. Agitaba enérgicamente la sombrilla, apartaba a los combatientes, y nos gritó con tanta autoridad que en un instante detuvo el combate. Tras haber dispersado a ambos ejércitos, empezó a insultarnos, tanto a nosotros como a nuestros jefes. Todos recibimos nuestra ración. Se acercó el propio sha de Persia, pero, en ese momento, uno de los muchachos gritó a voz en cuello:

—¡Declaro la guerra a Persia!

Inmediatamente se alinearon ambos destacamentos, se unieron en un solo ejército aliado y se lanzaron sobre el sha. Él se puso a gritar y nosotros también; huyó de nosotros y lo perseguimos. Al final la multitud de niños lo alcanzó y capturó, y cuantos lo rodeaban comenzaron a pellizcarlo. Y entonces ya no gritaba en broma, sino en serio por culpa del dolor. Pero en el horizonte apareció de nuevo nuestra madre, lanzándose sobre nosotros con su sombrilla y todas las tropas aliadas salieron huyendo.

La educación

De acuerdo con una vieja costumbre patriarcal de aquellos tiempos, nuestra educación comenzó en casa. Nuestros padres no escatimaron el dinero y nos construyeron todo un colegio. Desde primeras horas de la mañana hasta altas horas de la tarde, se sucedían uno tras otro los maestros; en los intermedios entre clases, el trabajo intelectual era sustituido por clases de esgrima, de baile, de patinaje sobre hielo y con esquíes, por paseos y diversos ejercicios físicos. Mis hermanas tenían educadoras rusas, francesas y alemanas, que también nos daban clases de idiomas; pero nosotros teníamos al extraordinario *monsieur* Vincent, un suizo deportista, gimnasta, esgrimista y jinete. Esta maravillosa personalidad desempeñó un importante papel en mi vida. Él trataba de convencer a mis padres de que nos enviaran a un colegio, pero mi madre, amante de sus hijos, no podía ni imaginar tal horror. Ella se figuraba que los demás niños, fuertes y malvados, nos pegarían a nosotros, ángeles indefensos. Se imaginaba que los maestros nos encerrarían en celdas de castigo. Le asustaban las condiciones higiénicas y los inevitables contagios propios de la enseñanza escolar.

Sin embargo, la necesidad de obtener la exención del servicio militar obligatorio y el correspondiente nivel escolar, obligaron a nuestra madre a transigir. A mí, que ya era un muchacho de trece años, me llevaron a examinarme de tercer curso en una escuela moscovita.^[27] Para que Dios me ayudase ante la inminente prueba, la nodriza me colgó al cuello una bolsita con tierra de San Athón,^[28] y mi madre y mis hermanas me regalaron unas estampitas religiosas. En lugar de entrar en el tercer curso, me quedé en el primero, y eso gracias a protecciones y gestiones. Tratando de escribir un *extemporale*,^[29] la sensación de impotencia hizo que me arrancase un botón del pecho; y, al hacerlo, se agujereó la bolsita con la tierra del santo, que se esparció.

Al regresar a casa, a mí, el larguirucho estudiante de primer curso, me regañaron y me mandaron al baño, que inundé de lágrimas que lavaban la suciedad producida por san Athón.

Por entonces ya era casi tan alto como actualmente. Mis compañeros, en cambio, eran bajitos; apenas un poco más altos que mis piernas. Como era de esperar, los que entraban en el aula inmediatamente se volvían a mirarme. En cuanto entraban el

director o el curador,^[30] me llamaban la atención. Por más que trataba de encogerme, no obtenía resultado alguno; lo único que conseguí fue acostumbrarme a ir encorvado.

Me enviaron al colegio precisamente en la época en que se cultivaba intensamente la formación clásica. Los extranjeros de varios países contratados en Rusia para aplicar el programa clásico, imponían sus propios sistemas, que, en muchos casos, entraban en conflicto con la naturaleza del hombre ruso.

El director de nuestra escuela era un hombre estúpido y extravagante. Añadía la letra «s» a casi todas las palabras. Cuando subía a su estrado y se dirigía a nosotros para saludarnos, decía:

—¡Buenoss días, jóveness! Hoys realizaremos un *extemporaless*. Pero primeramente comprobemoss un *recensiums verborums*.

Cuando se sentaba en su estrado, se hurgaba en los oídos con el mango de la pluma y la limpiaba con un trapito que a tal fin traía en el bolsillo.

Pero Dios habrá de perdonarle muchas cosas, pues en el fondo era un buen hombre y yo no veía maldad en él.

El inspector era extranjero. Imagínense una figura alta y delgada, con un extraño cráneo totalmente calvo que confirma su degeneración con una piel blanca que, de lejos, recuerda un esqueleto; una nariz larga, un rostro terriblemente delgado y unas gafas azules que ocultan los ojos; una larga y oscura barba que le llega hasta el estómago, unos grandes bigotes erizados que le cubren la boca y unas orejas sobresalientes; una cabeza ligeramente hundida entre unos delgados hombros, un vientre totalmente hundido, al cual se adhería la plana palma de una mano que constantemente sostenía sobre el vientre como si fuese una compresa; unas piernas flacas y un andar lento. Su voz parecía escapar de su interior para acentuar solamente una vocal y atropellar el resto de las letras y las sílabas de la frase como si las escupiese. Sabía acercarse cautelosamente, sin ser oído, y caer inesperadamente en medio de la clase para vomitar las palabras:

—¡Leváaaa! ¡Siénteeee!...

Esto significaba: «¡Levántense! ¡Siéntense!».

No se sabe con qué fin —si con el de castigarnos o como ejercicio físico— nos obligaba a levantarnos y a sentarnos hasta diez veces. Después, tras vomitar alguna palabrota que nadie podía entender, se escurría fuera del aula tan sigilosamente como había entrado.

En otras ocasiones, al principio de un prolongado cambio de clase, cuando la animación infantil alcanzaba su punto culminante, salía como una aparición de detrás de una puerta, donde se había escondido esperando que pasásemos por delante. Entonces comenzaba a escupir algunas vocales aisladas, después de las cuales se oía:

—¡Tooo... sin comiiiiii!...

Aquello significaba que nos dejaba a todos sin comida. Nos llevaban al comedor y nos obligaban a estar de pie junto a nuestros sitios, mientras los demás niños

comían delante de nuestras narices. En señal de protesta muchos de los que se encontraban presentes nos enviaban desde sus mesas pasteles, bocadillos y toda clase de golosinas, gracias a lo cual nuestros castigos se transformaban en algo placentero. Pero el odio a las burlas que hacía de los niños, perdura hasta hoy en mi espíritu y no lo podré erradicar mientras viva.

Por los motivos más triviales, sin la menor explicación, los niños eran encerrados en celdas de castigo. Y en las celdas había ratas. Incluso corrían rumores de que las tenían allí a propósito, probablemente, con el pedagógico objetivo de que el castigo fuese más efectivo.

La enseñanza consistía fundamentalmente en machacar las excepciones latinas y aprenderse como loros no solo los textos de los poetas, sino también su traducción a un ruso chapurreado. He aquí una pequeña muestra del tipo de traducción que aprendíamos de memoria. En un pasaje de la *Odisea* se dice que «el caballo aguzó el oído». Sin embargo, el profesor extranjero traducía literalmente y nos obligaba a repetir la frase de la siguiente manera: «Las orejas en el caballo se levantan».

Debo ser justo y reconocer que algunos de mis compañeros salieron del colegio con buenos conocimientos e incluso con recuerdos bastante buenos del tiempo que pasaron en él. Pero yo nunca pude aprender como un loro; el desmesurado trabajo que imponían a mi memoria la dejaba agotada y la estropeó de por vida. Como actor, a quien la memoria le resulta necesaria, me duele esta mutilación y recuerdo con desagrado mis años de escolar.

Desde el punto de vista científico, no saqué nada en limpio de la escuela. Hasta el día de hoy se me oprime el corazón cuando recuerdo las noches de martirio que pasé aprendiendo de memoria la gramática o los textos poéticos griegos y latinos: son las doce de la noche, la vela se apaga, luchas con el sueño, te torturas concentrando la atención, sentado ante una larga lista de palabras que no guardan relación entre sí y que es necesario recordar en un orden establecido. Pero la memoria ya no acepta más, es como una esponja saturada de humedad. Sin embargo, aún es necesario memorizar unas cuantas páginas. Si no lo haces te aguardan los gritos, las malas notas y puede que el castigo; pero lo principal es el terror ante el maestro y su humillante manera de tratar a los alumnos.

Al final la paciencia se agotó: nuestro padre se compadeció de nosotros y decidió sacarnos de aquella escuela.

Pasamos a otra^[31] que era todo lo contrario de la que habíamos abandonado. Allí también ocurrían cosas increíbles, pero totalmente diferentes. Así, por ejemplo, pocos meses antes de nuestro ingreso, sucedió lo siguiente. El inspector, un hombre de buena presencia y célebre conquistador de corazones femeninos, recorría los dormitorios de los pupilos. Repentinamente, uno de ellos, que era de origen oriental, echó a correr tras el inspector con un leño en la mano y se lo lanzó con la intención de partirle una pierna. Por fortuna todo quedó en una contusión. El inspector cojeó mucho tiempo y el estudiante fue encerrado en una celda. Pero se echó tierra al

asunto, porque en él había una mujer implicada.

En otra ocasión, dio comienzo una clase y, cuando iba por la mitad, empezó a oírse una armónica y un canto sordo que parecía venir de lejos. Al principio no prestaron atención, pensando que era un ruido que venía de la calle; pero después descubrieron que procedían de una pequeña despensa situada a la entrada del aula. De ella sacaron a un estudiante borracho, a quien habían escondido allí para que durmiera la mona.

Muchos de los maestros eran unos extravagantes. Por ejemplo, uno de ellos, cada vez que entraba en el aula, lo hacía de una manera diferente: se abría la puerta y la lista para notas y observaciones del profesor entraba volando en el aula y caía sobre su mesa; tras ella, aparecía el propio maestro-comediante. En otra ocasión, el mismo maestro apareció inesperadamente en clase antes de que sonase el timbre, cuando todos retozábamos y correteábamos por el aula. Nos asustamos, y nos precipitamos a nuestros pupitres; pero él se fue y regresó después a su hora.

El sacerdote también era un ingenuo extravagante. Sus lecciones estaban destinadas a prepararnos para el latín y el griego. Para distraer al anciano y arruinarle su clase, uno de mis compañeros, persona muy inteligente y culta, le dijo que Dios no existía.

—¡Qué dices! ¡Qué dices! ¡Santíguate! —dijo asustado el anciano, y quiso hacer entrar en razón al extraviado. Ya parecía haberlo conseguido, y hasta se sentía feliz de su victoria, cuando de pronto surgía una nueva pregunta aún más profana, y el pobre pastor nuevamente se consideraba en la obligación de salvar un alma extraviada. A este trabajo dedicó todo el tiempo de clase. Como recompensa a la habilidad y diligencia del compañero, en el siguiente desayuno le regalaron unas cuantas empanadas de menudillos.

Los exámenes de fin de estudios se llevaban a cabo con un rigor extraordinario. Los más temidos eran los exámenes escritos de latín y griego, que se realizaban en un inmenso y viejo salón circular del edificio. A los estudiantes que debían graduarse, no más de diez o quince, se les sentaba en pupitres aislados y separados por una gran distancia. Delante de casi todos los pupitres había un maestro o alguien encargado de vigilar que nadie copiase. En el centro de la sala, tras una larga mesa, se sentaban el director, el inspector, el maestro, el asistente, etc. El resultado era que todos, sin excepción, copiaban de uno de los compañeros. Todos tenían los mismos errores. Todo el concilio se rompía la cabeza tratando de descifrar aquel misterio. Querían repetir el examen, investigar el caso; pero eso no habría servido, en primer lugar, más que para contrariar a los superiores administrativos, que no podían hallar una explicación, aunque fuera aproximada, a lo sucedido. ¿Cuál era el misterio? Todos los estudiantes, excepto uno, desconocían la asignatura y en lugar de estudiarla antes del examen, habían cerrado sus libros y puesto toda su atención en aprender el alfabeto de los sordomudos. Durante noches enteras solo se ocuparon de eso. El primer estudiante, después de escribir un trabajo de examen merecedor de la más alta

calificación, nos lo había dictado con los dedos a la vista de todos. Pasaron muchos años. Ya era yo adulto, un hombre casado, y me encontré con mi antiguo maestro de idioma griego. Él aún no había olvidado el caso y me rogó que le revelara el secreto.

—¡Por nada del mundo! —le contesté con una alegría maliciosa—. El secreto se lo transmitiré a mis hijos en herencia si ustedes no aprenden a convertir los años escolares de los niños en un sueño dichoso que perdure toda la vida y no en unos trabajos forzados que se recuerdan como una angustiada pesadilla.

El teatro Mali

El teatro Mali influyó más que cualquier escuela en mi desarrollo espiritual. Me enseñó a observar y a ver lo bello. ¿Y qué puede ser mejor para la educación del sentido y del gusto estéticos?

Yo me preparaba para cada espectáculo del teatro Mali. Para ello organicé un pequeño círculo de jóvenes, donde hacíamos una lectura colectiva de la obra incluida en el repertorio del teatro, estudiábamos los libros y las críticas que se habían escrito sobre ella y establecíamos nuestros propios criterios sobre la obra; después, todos los del círculo asistíamos al espectáculo para, más adelante, en una nueva serie de conversaciones, contrastar nuestras impresiones. Nuevamente veíamos la obra en el teatro y nuevamente discutíamos sobre ella. Al hacerlo, con mucha frecuencia salía a relucir nuestra ignorancia con respecto a diversos problemas relacionados con el arte y la ciencia. Tratamos de corregir esta situación completando nuestros conocimientos y organizando conferencias en casa y fuera de ella. El teatro Mali se convirtió en el motor impulsor que dirigía la parte espiritual e intelectual de nuestra vida.

A la adoración que teníamos por el teatro en sí se unió también la adoración por determinadas actrices y actores.

Yo aún alcancé a ver a unos maravillosos y extraordinarios actores del teatro Mali, a toda una pléyade de talentos y genios. Al igual que estuve cautivado en su momento por la ópera italiana, integrada casi exclusivamente por famosos artistas, así me sentí cautivado por la pródiga riqueza de talentos con que contaba el teatro Mali.

¿No han notado acaso que en la vida teatral se producen largos y tediosos estancamientos, durante los cuales no aparecen sobre el horizonte ni dramaturgos, ni actores, ni directores nuevos y con talento? Pero por algún motivo, de pronto, inesperadamente, la naturaleza alumbró toda una compañía, además de un escritor y un director, y todos juntos crean un prodigio, una época en el teatro.

Después surgen los continuadores de los grandes hombres que dieron origen a una época. Ellos siguen la tradición y la entregan a las generaciones venideras. Pero la tradición es caprichosa, renace como el pájaro azul de Maeterlinck, se transforma en artesanía y solamente conserva su partícula más valiosa, hasta que un nuevo renacimiento del teatro toma esa grandiosa y eterna partícula heredada e introduce en ella su contenido innovador. También éste, a su vez, es transmitido a las siguientes

generaciones, y todo lo que incluye se dispersa, menos la pequeña partícula, que cae en el tesoro general del mundo, donde se conserva el material del futuro gran arte del hombre.

También en el teatro ruso existieron compañías excepcionales por su composición. En los tiempos de Shchepkin,^[32] la vida lanzó toda una pléyade de grandes artistas de la escena: Karatiguin, Mochálov, Sosnitski, Shumski, Samarin, Samóilov, los Sadovski, Nikúlina-Kosítskaia, Zhivókini, Akíмова, los Yasíliev, el gran Martín y Nikúlina. Algunos de ellos, como, por ejemplo, el propio Shchepkin, o Samarin, fueron en un principio gentes sencillas y analfabetas que se instruyeron por cuenta propia y llegaron a ser amigos de Gógol, de Belinski, de Aksákov, de Herzen, de Turguénev y de otros. Poco tiempo después, la vida promovió un nuevo grupo de talentos, entre los cuales se encuentran Fedótova, Yermólova, Varlámov, Davídov, Yuzhin^[33] y otros.

Recuerdo a Vasili Ignátievich Zhivókini. Salía a escena y se dirigía directamente al público. Tras colocarse frente a las candilejas, daba la bienvenida a todo el teatro. Le ovacionaban, y hasta que no terminaban de aplaudir no empezaba a interpretar su papel. Esto, que parece una broma que no se puede permitir un teatro serio, era algo que no se le podía impedir; formaba parte de su personalidad artística. El alma de los espectadores rebosa de alegría cuando se encuentra ante un verdadero actor. Le prodigaban una y otra vez grandiosas ovaciones por el mero hecho de ser Zhivókini, de ser un coetáneo, por procurar maravillosos minutos de alegría que les volvían la vida más bella, por ser una persona entusiasta y alegre, en fin, porque todos lo amaban. Sin embargo, ese mismo Zhivókini sabía ser trágicamente serio en los momentos más cómicos e incluso en los más bufos del papel. Conocía el secreto de cómo hacer reír con la seriedad. Cuando empezaba a sufrir, a agitarse, a clamar suplicando ayuda con toda la sinceridad de su talento, arrancaba risas por la seriedad con que enfocaba un alboroto causado por las cosas más insignificantes. Su rostro y su mímica eran indescriptibles. Era un encantador monstruo al que todos querían amar, acariciar y besar. Su bondad y su calma en la escena podrían considerarse como la plasmación de la bondad y de la calma eterna y universal.

Recuerdo perfectamente a otro genio: Shumski. ¿Con cuál de las celebridades mundiales podría compararse? Creo que con Coquelin,^[34] teniendo en cuenta su talento artístico, el interesante dibujo del personaje y su acabado. Shumski poseía la ventaja de que siempre era sincero. Podría haber competido con cualquier Sganarelle^[35] francés. Shumski no interpretaba únicamente comedias, sino también tragedias; tampoco aquí le abandonaban su finura, su talento artístico y su espíritu aristocrático.

Samarin, que en su juventud había sido un gracioso joven en personajes franceses, fue en la vejez un perfecto *barin* Fámusov,^[36] un actor encantador, con su belleza senil y ligeramente rolliza, su extraordinaria voz, su dicción, sus maneras refinadas y su gran temperamento.

Recuerdo perfectamente a la Medvédeva,^[37] no únicamente como actriz, sino también como persona dotada de un gran talento natural. En cierto modo, ella fue mi maestra y ejerció sobre mí una gran influencia. En los inicios de su carrera la consideraban una mediocre actriz de papeles juveniles, pero en la vejez encontró el *emploi*^[38] que verdaderamente le correspondía en los papeles de carácter y descubrió en su interior unos brillantes matices que le permitieron crear en escena inolvidables personajes. Era una actriz de carácter con un don divino, que no podía, ni siquiera en la vida real, estar un momento sin representar la galería de tipos característicos que había visto. N. M. Medvédeva hablaba con imágenes; cuando contaba que la había visitado cierto señor y que le había expresado determinada idea, se podía ver aquello de que se hablaba y la forma en que había sido dicho.

En cierta ocasión sorprendí la siguiente escena en su casa. La Medvédeva estaba enferma y no podía actuar en la nueva obra que se representaba en el teatro Mali. Sabiendo que se torturaba con la idea de que otra actriz la hubiera sustituido en el nuevo papel, fui a visitar a la anciana para pasar un rato con ella. Su piso estaba vacío, pues todos se habían marchado al teatro. En la casa solo se había quedado la mujer de avanzada edad que ella había recogido. Llamé a la puerta y entré silenciosamente en la sala, en cuyo centro estaba sentada la Medvédeva, turbada y desconcertada. Su aspecto me asustó al primer momento, pero ella me tranquilizó y me dijo lo siguiente:

—Como ve, actúo. Ya es hora de que yo, una vieja estúpida, me muera, pero ya ve, sigo actuando. Está claro que voy a actuar hasta en la tumba.

—¿Y a quién interpreta? —pregunté interesado.

—A una tonta —contestó, y siguió hablando—. Una tonta, que bien puede ser una cocinera o una campesina, que va a ver al médico. Llega, se sienta, pone a su lado una cesta con hortalizas y, cerca, un abrigo que podría ser el de su nieta. La mujer, ya sentada, empieza a observar. Hay un cuadro colgado y un espejo. Ve su reflejo en el espejo y se alegra. Se arregla el pelo debajo del pañuelo y, al ver que la mujer del espejo también se lo arregla, se sonríe.

Resultaba difícil imaginarse algo más estúpido que la sonrisa que representaba la Medvédeva.

—Llega el doctor y la llama. La mujer pasa a la otra habitación llevando su cesta. «¿Qué es lo que te pasa? —pregunta el doctor—. ¿Dónde te duele?» «¡Me lo he tragado!» «¿Qué te has tragado?» «Me he tragado un clavo.» «¿Grande?» «¡Así!», y muestra un clavo de varios *vershki*.^[39] «Ay, vieja, ya te habrías muerto si te hubieses tragado un clavo así.» «¿Y por qué voy a morirme? ¡Si estoy viva!» «Bueno, entonces, ¿qué es lo que te pasa?» «Por aquí me sobresale y por aquí me molesta», indica la mujer, señalando distintos lugares del cuerpo. «Bueno, pues desvístete», dijo el médico, y salió. La mujer comienza a desvestirse. Se quita el abrigo, el pañuelo, la chaqueta, la saya, la blusa y empieza a descalzarse, pero la barriga le impide llegar hasta los pies. Se sienta en el suelo, se quita un zapato y después otro, tira de una

media y de otra, se ayuda con el pie. Se queda en cueros, comienza a levantarse, pero tampoco puede hacerlo. Por último se levanta y se sienta en una silla con los brazos cruzados como si nada hubiera pasado.

Realmente era como si tuviera delante de mí a una mujer desnuda.

Un rasgo característico de Nadiezhda Mijáilovna era su casi infantil sinceridad que se manifestaba de forma totalmente inesperada. He aquí una anécdota de su vida que caracteriza claramente esa peculiaridad suya, al igual que su poder de observación, algo esencial para una actriz característica, que era su tendencia predominante. Nadiezhda Mijáilovna obtuvo en su vejez una pensión estatal, y su agradecimiento se tradujo en una adoración senil por el zar Alejandro III. Cuando éste murió, la anciana enferma quiso a toda costa presenciar el traslado del cadáver a Moscú a pesar de que los médicos consideraban que cualquier emoción podía ser peligrosa para su maltrecho corazón. Sin embargo, tanto insistió que hubo que llevarla. En una de las casas de la calle Miasnítskaia se alquiló una ventana desde donde se podía contemplar la procesión. A primera hora de la mañana condujeron a Nadiezhda Mijáilovna a aquel lugar, acompañada por todo un regimiento de médicos y allegados. Se tomaron muchas medidas y precauciones, ya que el corazón enfermo de la anciana inspiraba temor; podía esperarse un triste desenlace en cualquier momento. Cuando se divisó la cabeza de la procesión fúnebre y la enferma empezó a estremecerse con un temblor nervioso, todos se pusieron a la expectativa. Uno tenía en sus manos el medicamento listo para ser vertido en un vaso; otro, las gotas en una copita; un tercero, el hidrato de amonio. Todos estaban en guardia. De pronto, inesperadamente para todos, la habitación se inundó con una alegre, casi extasiada e infantilmente sincera exclamación de Nadiezhda Mijáilovna:

—¡Vaya trasero, pero... vaya trasero!

Había observado que el cochero sentado en el pescante del coche fúnebre tenía un ancho y redondo trasero que se divisaba entre los inmensos y duros pliegues de su *armiak*,^[40] y ese trasero había atraído tanto la atención de la talentosa actriz que ni había visto el sarcófago. El instinto artístico y el poder de observación de la actriz de carácter fueron superiores a sus patrióticos sentimientos de súbdita leal.

El actor del teatro Mali Aleksandr Pávlovich Lenski^[41] tenía una suavidad escénica tan extraordinaria que solo podía compararse con la de V. I. Kachálov.^[42] Yo era un apasionado de Lenski, de sus grandes, melancólicos y reflexivos ojos azules; de su andar, su plasticidad, sus manos, extraordinariamente expresivas y delicadas; de su encantadora voz de tenor, de su elegante pronunciación y sutil sentido de la frase, y de su polifacético talento para la escena, la pintura, la escultura y la literatura. Naturalmente, en su momento yo me esforzaba en copiar sus virtudes (¡en vano!) y sus defectos (¡con éxito!).

A Glikeria Nikoláievna Fedótova apenas dedicaré por ahora unas palabras, ya que más adelante habré de referirme en varias ocasiones a la influencia artístico-estética que ejerció sobre mí. G. N. Fedótova era ante todo un gran talento, era la

interpretación por sí misma, insuperable intérprete de la esencia espiritual de las obras y creadora de la estructura interna y del dibujo de sus personajes. Era una maestra de la forma artística de encarnación de un personaje y una brillante virtuosa en el campo de la técnica de actuación.

Mi enumeración de los grandes actores que tuvieron sobre mí una gran influencia y que me sirvieron de modelo está lejos de ser exhaustiva. En ella faltan los nombres de M. G. Sávin, de O. O. y de P. M. Sadovski, de P. A. Strepetova, de N. A. Nikúlina, E. K. Leshkóvskaia y muchos actores extranjeros.

Además, por falta de espacio, no puedo hablar de aquellos que, como, por ejemplo, A. N. Yuzhin y otros, iniciaron su carrera actoral al mismo tiempo que yo.

Sin embargo, debo hacer una excepción con una actriz que hace poco nos abandonó para siempre y explicar lo que significó ella para mí. Me refiero a la Yermólova.

Maria Nikoláievna Yermólova representa toda una época para el teatro ruso y, para nuestra generación, es el símbolo de la feminidad y la belleza, de la fuerza, del entusiasmo, de la sincera sencillez y la humildad. Sus dotes eran excepcionales. Poseía una genial sensibilidad, un inspirado temperamento, mucho nervio y una inagotable profundidad espiritual. Sin ser una actriz de carácter, a lo largo de medio siglo, casi sin viajar fuera de Moscú, vivía y se expresaba a sí misma en cada papel. Y, a pesar de ello, en cada personaje interpretado, M. N. Yermólova siempre daba una imagen espiritual singular, diferente de la anterior, diferente de la de todos los demás.

Los personajes creados por la Yermólova viven en la memoria una vida independiente, a pesar de que todos están creados partiendo del mismo material orgánico, de su íntegra personalidad espiritual.

A diferencia de ella, otras actrices de su tipo solo dejan en la memoria el recuerdo de su propia personalidad, pero no el recuerdo de los personajes, pues todos se parecen entre sí y a los propios actores.

M. N. Yermólova siempre creaba sus innumerables y espiritualmente diversas criaturas con los mismos recursos de actuación, que eran específicamente «yermolovianos», con la variadísima gesticulación típica de ella, con una gran impetuosidad, con un dinamismo que la hacía correr desde un extremo al otro del escenario, con erupciones volcánicas de pasión que alcanzaban límites máximos y con una admirable capacidad para llorar, sufrir y creer sinceramente en la escena.

Las dotes externas de Maria Nikoláievna no eran menos extraordinarias. Tenía un rostro perfecto con ojos llenos de inspiración, un cuerpo de Venus, una voz profunda, tibia y de pecho, plasticidad, armonía, sentido del ritmo, incluso en los arrebatos y cuando recorría el escenario, además de un ilimitado encanto y sentido escénico, gracias a los cuales sus mayores defectos se transformaban en virtudes.

Todos sus movimientos, palabras, acciones, incluso los que resultaban poco afortunados o equivocados, estaban bañados desde su interior por un sentimiento tibio y suave, o ardiente y estremecedor. Además de todas estas virtudes, la

naturaleza la había dotado de una sensibilidad psicológica completamente personal. Conocedora del corazón femenino, sabía como nadie revelar y mostrar *das ewig Weibliche*,^[43] así como todos los matices que en el alma femenina pueden conmover hasta hacer llorar, ser terribles hasta causar espanto y cómicos hasta hacer reír. Con harta frecuencia la gran actriz hacía que todos los asistentes a una función sacasen, sin excepción, un pañuelo y se lo acercasen a los ojos para enjugar las lágrimas que se escapaban. Para juzgar la fuerza y el contagio de su influjo era necesario estar a su lado en el mismo escenario. Yo merecí esa dicha, ese honor y esa bendición, ya que actué con ella en Nizhni-Nóvgorod interpretando el papel de Paratov en la obra *La novia sin dote*.^[44] Fue una función inolvidable, en la cual creí convertirme por un minuto en algo genial. Y ello no es asombroso: era imposible no contagiarse con el talento de la Yermólova cuando se estaba junto a ella en escena.

Cuando uno conocía personalmente a Maria Nikoláievna, quedaba asombrado por la sincera incompreensión que tenía de su propia grandeza. Era tímida, humilde y se turbaba fácilmente hasta rozar lo enfermizo. Alguien le proponía a la Yermólova interpretar un nuevo papel y Maria Nikoláievna se encendía, se levantaba de golpe de su sitio, enrojecía, daba vueltas por la sala, para después lanzarse sobre el cigarrillo salvador, ponerse a fumarlo con movimientos nerviosos y decir atropelladamente con su voz de pecho:

—¡Qué dicen ustedes! ¡Dios los acoja! Pero ¿es que cree que puedo hacerlo? ¡Si no cuento con nada para este papel! ¿Por qué voy a meterme en algo que no me corresponde? ¿Qué falta hago yo, habiendo tantas actrices jóvenes? ¿Qué pretenden ustedes?...

Todos los grandes actores cuyos rasgos he intentado describir aquí en pocas líneas me ayudaron con su vida artística y personal a crear *al ideal del actor* al que he aspirado en mi arte, todos ejercieron una importante influencia en mí y contribuyeron a mi educación artística y estética.^[45]

El primer debut

El pequeño pabellón que había en el patio de nuestra finca en las cercanías de Moscú, donde hice mi debut escénico cuando era un niño de tres años, se derrumbó, cosa que nos apenó a todos. Era el único sitio donde se podía reunir un grupo grande para cantar, alborotar y bailar sin molestar a los demás. ¿Cómo podríamos vivir sin el viejo pabellón? No éramos los únicos que llorábamos por él, sino también los vecinos. Mi padre cedió ante la petición general y decidió construir en el mismo lugar un nuevo edificio con una gran sala en la que, cuando fuese necesario, se podrían ofrecer espectáculos caseros.^[46] Creo que esta decisión de mi padre estuvo dictada por su eterna preocupación por retener a los niños lo más cerca posible del hogar y ésa era la causa de que respondiese solícito a todas nuestras peticiones y se adaptase a la vida y a las exigencias de la juventud. Precisamente gracias a esta táctica de mis padres, nuestra casa cambiaba a menudo de aspecto, de acuerdo con los acontecimientos que en ella sucedían. Así, por ejemplo, mi padre, que era un conocido benefactor, creó una clínica para los campesinos. Mi hermana mayor se enamoró de uno de los médicos de la clínica y toda la casa comenzó a interesarse vivamente por la medicina. De todos los lugares llegaban multitud de enfermos. De la ciudad llegaron médicos que eran compañeros de mi *beau-frère*.^[47] Entre ellos había amantes del arte dramático. Idearon un espectáculo casero. Todos se convirtieron en aficionados. Al poco tiempo la segunda hermana se sintió atraída por un vecino, un joven comerciante alemán. Nuestra casa empezó a hablar en alemán y se inundó de extranjeros. Nos apasionábamos con la equitación, las carreras, los concursos hípicas y con todo tipo de deportes. Nosotros, los jóvenes, procurábamos vestirnos a la europea y el que podía se dejaba crecer unas pequeñas patillas y se peinaba a la moda. Así, uno de nuestros hermanos se enamoró de la hija de un sencillo comerciante ruso que usaba *poddiovka*^[48] y altas botas rusas, y entonces toda la casa se volvió sencilla. El samovar no abandonaba la mesa, nos atiborrábamos de té, asistíamos con frecuencia a la iglesia, organizábamos misas solemnes, invitábamos al mejor coro de iglesia y a otros cantores y nosotros mismos cantábamos la misa. Por aquel entonces la tercera hermana se enamoró de un ciclista y todos nos pusimos medias de lana, pantalones cortos, compramos bicicletas, montamos en ellas, primero con tres y después con dos ruedas. Por último, la cuarta hermana se enamoró de un

cantante de ópera, y entonces toda la casa se puso a cantar. Muchos de los insignes cantantes rusos (Sekar-Rozhanski, Sobínov, Olenin)^[49] eran huéspedes frecuentes de nuestra casa, y en especial de nuestra finca. Cantaban en una sala, en el bosque, romanzas por el día y serenatas por la noche. Cantaban en los botes y durante el baño. Cada día a las cinco de la mañana, antes del desayuno, los cantantes se reunían allí, se ponían en fila sobre el techo de los baños y entonaban un cuarteto. Antes de llegar a la nota final, todos se lanzaban desde el techo al río, se sumergían cabeza abajo en el agua, nadaban y terminaban el cuarteto con una nota alta. Quien conseguía terminar la canción antes que los demás era el que ganaba.

¿Quién sabe? Posiblemente tantas metamorfosis y transformaciones de toda la casa, así como las constantes encarnaciones de personajes y cambios de vestuario de todos los miembros de la familia me influyeron como actor y crearon en mí el hábito de encarnar personajes característicos.

El período que describo ahora pertenece a la época de la pasión por las funciones de aficionados. Por eso fue tan oportuna la construcción del nuevo teatro. El pabellón se edificó y tuvimos un auténtico teatro en miniatura con todas las comodidades, con camerinos para los actores y demás.

Solo faltaba inaugurar el nuevo edificio con el montaje de algún espectáculo.

Pero ¿de dónde íbamos a sacar los actores, el director y demás personal artístico? Nos vimos obligados a convencer, casi a la fuerza, a los miembros de la familia, a los parientes, a los conocidos, a los instructores y las institutrices, para que hiciesen de actores. Algunos de ellos, traídos por la fuerza a hacer la función, se contaminaron con el veneno del teatro para toda la vida. Así, por ejemplo, mi hermano V. S. Alekséiev y mi hermana Z. S. Alekséieva (Sokolova) iniciaron entonces junto a mí la carrera teatral, y ahora, ya en la vejez, nos volvemos a encontrar en el teatro. Pero la casa, habituada a cambiar de fisonomía, se adaptó entonces a la iniciativa de los aficionados teatrales, y todos, incluso mi padre y mi madre, ingresaron en las filas de los actores. Nuestro repetidor, un estudiante que nos repasaba las lecciones y que se consideraba, hasta cierto punto, un especialista en asuntos relacionados con espectáculos (él tenía un círculo teatral), se encargó de la dirección.^[50]

Se inició la acostumbrada cantinela de los aficionados: la lectura y selección de la obra. Era necesario que todos tuviesen un papel que les gustase, que no fuese menos que el de los demás, que nadie se ofendiese. Para ello hubo que elaborar un espectáculo compuesto por varias obras de un acto. Únicamente con esta condición fue posible garantizarles trabajo a todos.

¿Qué papel escogería para mí?

¿Cuál era entonces mi ideal?

Era primitivo. Solo quería parecerme a mi actor preferido: Nikolái Ignátievich Muzil,^[51] un especialista en papeles cómicos y de simplón. Quería tener su misma voz y sus mismas maneras. Era lo que más valoraba por aquel entonces en tan formidable actor, ya fallecido. Por ello, toda mi labor consistía en trabajar en mí sus

recursos externos y desarrollar un enronquecimiento de la voz. Quería ser su copia exacta. Como es natural, escogí una obra donde él actuaba. En ella me era imposible renunciar a él. La obra se titulaba *La taza de té* y era un vodevil en un acto. Conocía cada posición de los actores, cada entonación, gesto y mímica de mi actor preferido... El director no tenía nada que hacer conmigo, ya que el personaje ya estaba hecho por otro y lo único que yo tenía que hacer era repetirlo copiando ciegamente el original. Yo me sentía magníficamente, con libertad y seguridad en escena.

Un caso completamente distinto me ocurrió con otro papel, un anciano en el vodevil titulado *El viejo matemático, o la aparición de un cometa en una capital de distrito*.^[52] Para este papel no tenía ningún modelo y por ello me parecía vacío, transparente, sin el menor contenido. Necesitaba un modelo escénico ya hecho. Tuve que adivinar por mi cuenta cómo interpretaría ese papel algún actor cuyos recursos interpretativos yo conociese y pudiese copiar.

Conseguí imaginar vagamente algo, y entonces me sentí más a gusto en el escenario. Sin embargo, en muchas partes del papel no encontraba recursos conocidos y mi sentía mal. O sucedía que por casualidad me venía a la cabeza la forma de actuar de otro actor completamente distinto que me resultaba conocido, y de nuevo revivía por un instante. Surgía un tercer caso, donde también acertaba con algún otro de los actores que conocía, lo copiaba y así sucesivamente. Así, en un solo papel utilicé diez personajes para encarnar una sola persona, visualicé a diez personas diferentes. Por separado, cada parte copiada se parecía a algo, pero todas juntas no se parecían a nada. El papel se convirtió en una especie de sábana hecha de remiendos y eso me hizo sentirme muy mal en escena. En mi segundo papel no había nada semejante a la sensación que experimenté en *La taza de té*, y por ello *El viejo matemático* me deparó las primeras angustias creadoras, cuyas causas aún desconocía. Cuando ensayaba *La taza de té*, me decía a mí mismo: «¡Dios mío! ¡Qué alegría: el arte, la creación!».

Cuando actuaba en *El viejo matemático*, reconocía en silencio: «¡Dios mío! ¡Qué martirio es ser actor!».

De esta manera, el arte me parecía algo que bien podía ser ligero o difícil, admirable o intolerable, alegre o doloroso. Y entonces no me equivocaba. No existe alegría mayor que la de sentirse dueño de la escena ni nada peor que ser en ella un invitado. No hay nada más doloroso que la obligada necesidad de encarnar algo ajeno, vago, que solo existe fuera de uno. Aún en la actualidad, estas contradicciones suelen alegrarme unas veces y atormentarme otras.

Mi primera función (de apertura) tuvo lugar el día del santo de mi madre, el 5 de septiembre de 1877. Al fin se hacía realidad algo que me parecía lejano e imposible. Dentro de unas horas estaría frente a las candilejas iluminadas, solo, en lo alto del escenario, a la vista de todos. Muchas personas llegarían de Moscú y de parajes lejanos para verme y podría hacer con ellas lo que se me antojase. Si así lo quiero, se

sentarán tranquilamente, me verán y me escucharán; si así lo quiero, se reirán. Quería salir cuanto antes a escena y experimentar el sentimiento de «publicidad», como yo lo llamaba entonces.

Pasé todo el día en un estado hasta entonces desconocido de exaltación, que me llevó hasta la agitación nerviosa. Por momentos, la felicidad me hacía sentir al borde del desfallecimiento. Todo cuanto me recordaba la inminente función me daba unas palpitaciones que me impedían hablar. Poco me faltaba en aquellos instantes para salir volando del carruaje. Esto sucedía mientras mi hermano y yo regresábamos a la finca para participar en el espectáculo, desde la escuela de Moscú. Sostenía sobre mis piernas una caja de cartón de gran tamaño y la abrazaba como si me agarrase al talle de una mujer gruesa. La caja contenía pelucas y objetos necesarios para el maquillaje. Su olor característico traspasaba las hojas de cartón y me hería directamente en las fosas nasales. Me embriagaba casi hasta la inconsciencia con aquel olor a teatro, a actor, a bastidores, y poco me faltaba para saltar del carruaje en los baches. Cuando llegué a casa y vi las mesas preparadas para los invitados, la vajilla, las fuentes de golosinas, las carreras y los preparativos de una auténtica velada, las palpitaciones y la semiinconsciencia en que me encontraba me obligaron a sentarme rápidamente para no caer al suelo.

Nos dieron a toda prisa algo de comer, sentándonos en una mesa cualquiera donde había colocadas muchas piezas de vajilla. ¡Cuánto adoro esas comidas en medio de las preocupaciones por los preparativos de una fiesta! En esos minutos es cuando uno siente de verdad que se avecina un gran acontecimiento importante y feliz.

En el edificio del teatro había un alboroto aún mayor. Allí mis hermanas, junto con sus amigas y otros jóvenes —conocidos y compañeros nuestros— traían los trajes, los repartían por los camerinos y los colgaban en las perchas. Los maquilladores preparaban las barbas, los colores, y sacudían y peinaban las pelucas. Un chico al que todos llamaban Yasha^[53] correteaba de un camerino a otro. Ese día nos encontramos para no separarnos ya nunca más. Yákov Ivánovich Gremislavski^[54] estaba destinado a desempeñar un gran papel en el teatro y a llevar su arte hasta una altura que hizo que en Europa y en América admirasen su trabajo.

Frente al espejo de Yasha se iban sentando en orden los personajes: mi padre, mis hermanos, el repetidor y otros intérpretes, que, cuando abandonaban la mesa del maquillador, quedaban transformados en otras personas. Unos habían envejecido, otros rejuvenecido y embellecido, otros habían quedado calvos y otros más se habían vuelto irreconocibles.

—¡Será posible que seas tú? Ja,ja,ja... ¡Es sorprendente! Es imposible reconocerte. ¡Vean, vean cómo ha quedado! ¡Es increíble! ¡Bravo!

Las exclamaciones, tan habituales en las funciones de aficionados, se oían por todos los rincones del camerino, donde todos se atropellaban buscando uno una corbata perdida, otro los pasadores del cuello y otros un chaleco. Las personas sobrantes, los curiosos, nos molestaban, cargando el ambiente con el humo de los

cigarros; alborotaban y no había forma de hacerlos salir del pequeño camerino.

A lo lejos resonó una marcha militar. Ya marchaban los invitados con faroles por todos los senderos del jardín para entrar solemnemente en el edificio del teatro. La música se oía cada vez más cerca, hasta que terminó por ahogar nuestras voces; era imposible hablar. Después el son de la marcha comenzó a alejarse y extinguirse. Lo substituyó el rumor de la multitud, los pasos y el ruido de las sillas. Entre cajas los actores se fueron tranquilizando; en los camerinos se empezó a hablar más bajo y en los rostros apareció una sonrisa culpable, la turbación. Pero en mi interior todo estaba alegre, todo hervía. No podía sentarme ni quedarme quieto en un sitio. Estaba agitado y molestaba a todos. El corazón me latía con fuerza y parecía que se me iba a salir. Pero por fin se levantó el telón y empezó la función.

Por fin salí a escena, y allí me sentí de maravilla. Algo en mi interior me impulsaba, me enardecía, me inspiraba, y yo volaba hacia delante y sin freno a través de toda la obra. Yo no estaba creando un papel ni una obra —no vale la pena referirnos a aquel vacío vodevil—, yo estaba creando mi propio arte, una acción artística. Regalaba mi genio a los espectadores y me reconocía como un gran actor expuesto para asombro de la gente. Me preocupaba el frenesí de mi tempo y mi ritmo interiores, que me hacían «largar el texto» sin apenas tomar aire. Lanzaba las palabras y los gestos con una rapidez inalcanzable. Me sofocaba, el jadeo me impedía hablar, y yo tomaba aquella excitación nerviosa, aquella vehemencia, por auténtica inspiración. Mientras actuaba, estaba convencido de que tenía a los espectadores bajo mi absoluto control.

La obra terminó y yo esperaba la aprobación, el elogio y las admiraciones. Pero todos callaban y parecían evitarme. Tuve que acercarme al director y rebajarme a preguntarle en busca de un elogio.

—No ha estado mal; a pesar de todo, ha resultado muy gracioso —me dijo el director.

Pero ¿qué significaba ese «a pesar de todo»?...

A partir de entonces comencé a saber lo que significaba la duda artística.

Después de la segunda obra, *El viejo matemático*, en la cual no me sentí muy bien, el director me dijo con alegría y con un sincero deseo de estimularme:

—Eso ya está mucho mejor.

¿Cómo? Cuando uno se siente bien en la escena no es elogiado, pero cuando sucede todo lo contrario ¡entonces sí que lo elogian! ¿Qué es esto? ¿Qué falta de correspondencia es esa entre lo que siente uno en escena y la impresión de los espectadores?

Aquella noche también aprendí otra cosa: que no es tan sencillo comprender los errores artísticos de uno mismo. Comprender desde dentro del escenario lo que llega de nuestra actuación al otro lado de las candilejas resulta ser toda una ciencia. Tuve que preguntar mucho, mostrar astucia, adular, para llegar a comprender que, en primer lugar y al margen de mi «inspiración», yo hablaba muy bajito, tan bajito que

todos los espectadores querían gritarme: «¡Más alto!». En segundo lugar, farfullaba tan deprisa las palabras que todos querían gritarme: «¡Más despacio!». Resultó que mis brazos se agitaban en el aire con tal rapidez y que mis piernas me lanzaban de tal forma de un rincón a otro del escenario que nadie comprendía lo que sucedía tras las candilejas. Además, esa noche supe lo que significan las picaduras de la ruin vanidad histriónica, de las que nacen la maldad, las habladurías y la envidia.

En lugar de alegría, mi primera aparición ante el público me produjo una confusión que intenté disipar por todos los medios. Así, en la primera oportunidad que se me presentó —en uno de los espectáculos caseros en que intervine— me propuse hablar en voz alta y no agitar los brazos.

¿Y qué pasó entonces? Pues que me criticaron por los gritos, por hacer aspavientos en lugar de utilizar la mímica, por la exageración y la falta de *sentido del límite*. Al parecer el nerviosismo de los brazos se trasladó al rostro y de ahí venían los exagerados aspavientos. Pero ¿y *el sentido del límite*? Claro está que de palabra comprendía lo que significaba, pero cuando se trataba de hacerlo...

Las funciones se organizaban muy de tarde en tarde y la espera entre una y otra nos consumía por la falta de trabajo artístico. Para satisfacer por un lado el hambre teatral y, por otro, para dar rienda suelta a las travesuras y bromas que habían prendido en nosotros desde los años de la primera infancia, ideamos lo siguiente: un día, cuando ya había anochecido, mis compañeros y yo nos disfrazamos y nos maquillamos de mendigos borrachos y nos fuimos a la estación de tren. Allí asustamos tanto a conocidos como a desconocidos. Nos regalaron monedas de un kopek, nos echaron los perros y el guarda nos expulsó del andén de la estación. Cuanto peor nos trataban, más se satisfacían nuestros sentimientos histriónicos. En la vida real teníamos que actuar con más verosimilitud que en el escenario, donde uno se cree todo lo que ve. De lo contrario aquello podía terminar en un escándalo. Pero, como nos echaban, como nos expulsaron, eso quería decir que habíamos actuado bien. Fue entonces cuando comprendí en la práctica lo que significaba *el sentido del límite*.

Tuvimos un éxito mucho mayor con el papel de gitano. Precisamente su campamento estaba cerca de nuestra casa, y las gitanas adivinatoras con sus pequeños gitanillos deambulaban por todas las dachas. Aquella noche esperábamos a nuestra prima, que debía llegar en tren. Estaba enamorada de nuestro vecino, y por eso trataba de adivinar su futuro en cuanto tenía ocasión de hacerlo. Así que decidimos gastarle una broma. La recién llegada institutriz de mis hermanas, que adivinaba maravillosamente y yo, junto con un niño, hijo de una sirvienta, nos disfrazamos, nos maquillamos como gitanos y nos dirigimos a la estación a la hora en que debía llegar el tren. Por el camino le expliqué a mi acompañante todo lo que debía adivinarle a mi prima. Al encontramos con el carruaje que la llevaba, corrimos

tras él gritando cosas en un supuesto idioma gitano. La jovencita se asustó, y pidió al cochero que hostigase a los caballos y apresurase la marcha. Tal y como habíamos acordado con mi hermano, debíamos esperar junto a la puerta de entrada. Rápidamente todos los de la casa, acompañados por la recién llegada, entusiasmada por el misterio, acudieron a la verja del jardín, donde comenzó la adivinación. El efecto fue mayor de lo que esperábamos. Nuevamente me sentí orgulloso de no haber sobrepasado *el sentido del límite*.

Para ilustrar la curva de crecimiento que presenta el trabajo de un aficionado que no cuenta con la dirección de un especialista, les describiré algunos espectáculos que fueron los más característicos de mi actividad posterior. Al hacerlo, no voy a mantener el orden cronológico, ya que eso no me interesa. La importancia radica en las propias etapas y peldaños que atraviesa el actor en su crecimiento creador, lo importante es la «curva» de este crecimiento, la desviación de esa curva y el regreso a ella.

La actuación en la vida

Nunca se consolidaba un espectáculo porque no había posibilidad de crear un grupo estable. Entonces nosotros, es decir, mis dos hermanas, unos compañeros y yo, decidimos ensayar algo solo por practicar, para nosotros mismos. Escogimos dos vodeviles franceses traducidos: el primero era *El punto débil* y el segundo, *El secreto de la mujer*.^[55]

Después de haber visto todas las posibles maravillas europeas, refinamos nuestro gusto y nos volvimos exigentes en nuestras aspiraciones artísticas. Los planes de dirección y actuación se hicieron más amplios de lo que nos permitían nuestras posibilidades y nuestros medios. En realidad, ¿qué puede hacerse sin una verdadera técnica artística, sin verdaderos conocimientos e, incluso, sin materiales para los decorados y los trajes? Aparte de los viejos trajes de los padres, de las hermanas y de los conocidos, de los adornos desechados que pedíamos, de las cintas, los botones, los lazos y otras chucherías, no teníamos nada. Quisiésemos o no, teníamos que sustituir el lujo de los trajes y de la puesta en escena por soluciones artísticas, por la originalidad y el tratamiento inusitado. También necesitábamos un director pero, como éste no existía y ardíamos en deseos de actuar, tuvimos nosotros mismos que convertimos en directores. La vida misma nos obligó a estudiar y nos dio una escuela práctica.

He aquí, por ejemplo, este caso concreto. ¿Cómo hacer de simples vodeviles un espectáculo excepcionalmente picante con el espíritu francés?

La fábula del vodevil es sencilla: dos estudiantes se enamoran de dos *grisettes*,^[56] buscan en su corazón el punto débil para iniciar el juego con ellas y conquistar su amor. Pero ¿dónde está el punto débil de las mujeres? Resulta que si un canario pica a su compañera, ésta, tras recibir el picotazo, va y lo besa. ¿No será éste el punto débil de las mujeres? ¿No será que hay que pegarles? Los estudiantes lo intentan y reciben sendas bofetadas. Pero al final las *grisettes* se enamoran de ellos y se casan. En realidad, todo es muy simple, claro e ingenuo.

Ahí va otro tema simple. Un pintor y el estudiante Megriot, que yo interpretaba, pretenden a una *grisette*. El pintor quiere casarse y el estudiante lo ayuda. Pero descubren un terrible secreto: la prometida es dada a la bebida, ya que casualmente encuentran en su casa una botella de ron. Conmoción y pena. Pero resulta que la

grisette necesita el ron para lavarse el pelo. El ron queda para el estudiante y un portero borracho, mientras que la *grisette* es para el pintor, su novio. Estos últimos se besan al final, mientras el estudiante y el portero se revuelcan borrachos bajo la mesa y cantan unas coplas muy cómicas.

El pintor, la *grisette*, la buhardilla, el estudiante, Montmartre: en todo ello hay estilo, un encanto, una gracia e incluso un aire romántico.

Esto ocurría en verano. Cuando nosotros, los actores, vivíamos juntos sin salir de Liubímovka. Por eso podíamos ensayar sin descanso para después actuar en cuanto se presentase la menor oportunidad, cosa que ocurría con mucha frecuencia. Nos levantábamos por la mañana, nos lavábamos y en seguida representábamos un vodevil. Después desayunábamos y representábamos otro. Dábamos un paseo y nuevamente representábamos el primero. Y, si veíamos que por la noche alguien nos visitaba, nos acercábamos al huésped y le preguntábamos:

—¿Quiere usted que le hagamos una función de teatro?

—Quiero —respondía el invitado.

Encendíamos las lámparas de petróleo (nunca se quitaba la decoración). Bajábamos el telón y nos cambiábamos de ropa, unos una blusa, otros un delantal, una cofia o una gorra, y daba comienzo el espectáculo para un solo espectador. Para nosotros eran ensayos y en cada uno de ellos nos planteábamos nuevos trabajos de autoperfeccionamiento. De este modo estudiaba desde todos los ángulos la frase sobre el sentido del límite que me dijeron una vez. Al final acabé conduciendo a todos los actores hasta tal sentido del límite que no les dejaba ni respirar, pero el espectador se dormía de aburrimiento.

—Está bien, pero... ¡muy bajo! —decía con timidez.

Así que decidimos que era preciso hablar más alto. O sea, nueva tarea, nuevos ensayos. Vino a vernos otro espectador y le pareció que actuábamos demasiado alto. Eso quiere decir que no había sentido de la medida y no debíamos hablar alto. Pero esta tarea, que a simple vista parecía sencilla, no encontrábamos la forma de resolverla. Lo más difícil en escena es no hablar bajo, no hablar más alto de lo necesario y, al mismo tiempo, resultar sencillo y natural.

—El vodevil debe interpretarse con ritmo y al tono más alto posible —nos dijo un nuevo espectador.

«¿Con ritmo? Está bien. El acto dura cuarenta minutos. Entonces durará treinta y esto significará que estamos actuando con ritmo...» Después de largos ensayos, conseguimos llegar a los treinta minutos.

«Pero, cuando el vodevil dure veinte minutos —pensé—, entonces sí que resultará del todo bien.»

Se creó una especie de deporte, de juego de velocidad, y alcanzamos los veinte minutos. Ahora nos parecía que el vodevil no se representaba ni alto ni bajo, en un ritmo acelerado al tono más alto posible y con sentido de la verdad. Sin embargo, cuando vino nuestro crítico, nos dijo:

—Sencillamente no soy capaz de comprender nada de lo que están parlotando, ni nada de lo que hacen. Solo veo que todos corren de un lado para otro como si se estuviesen quemando.

Pero nosotros no nos apocamos:

—Usted dice que corremos de un lado para otro; eso significa que hay que hacer lo mismo, solo que de una forma tal que todo se entienda, tanto en la dicción como en los movimientos. —Eso fue lo que pensamos.

Si hubiésemos podido llevar a cabo íntegramente esa difícilísima tarea, es posible que nos hubiésemos convertido en grandes actores; pero no lo logramos. Sin embargo, algo conseguimos y no cabe la menor duda de que el trabajo llevado a cabo nos proporcionó cierto beneficio de carácter puramente externo. Empezamos a hablar con más claridad y a actuar de manera más definida. Eso ya es algo. Pero, por entonces, buscábamos la claridad en virtud de la claridad y la precisión en virtud de la precisión. En tales condiciones no podía existir un sentido de la verdad.

De este modo, nos sumimos en una nueva perplejidad, sobre todo si tenemos en cuenta que no éramos conscientes del pequeño provecho externo que nos había proporcionado la experiencia adquirida.

En otra ocasión, pensando en hacer un espectáculo donde solo participasen intérpretes que veraneaban juntos y tras buscar inútilmente una obra adecuada, decidimos escribir nosotros mismos el texto y la música de una opereta. Como fundamento del nuevo trabajo nos impusimos el siguiente principio: cada uno de los intérpretes inventaría para sí mismo un papel de acuerdo con su gusto y explicaría lo que quiere interpretar. Después de reunir todas las peticiones, decidiríamos qué fábula se podía inventar a partir de los personajes propuestos y escribiríamos el texto. Uno de nuestros compañeros decidió escribir la música.^[57] Fue entonces cuando nosotros, un compositor y unos escritores de nueva hornada, experimentamos en carne propia todos los tormentos de la creación. Comprendimos cuánto cuesta crear una obra dramático-musical para la escena y en qué consisten las dificultades de este trabajo creador. Indudablemente, algunas partes aisladas salieron bien. Eran teatrales, alegres, y ofrecían un buen material al director y a los actores. Pero, cuando tratamos de unificar las partes aisladas en un todo y ensartarlas en un hilo que recorriese toda la obra, resultó que el hilo no podía atravesar todo lo que habíamos creado por separado. No había una idea general y fundamental que dirigiera y condujera al autor hacia un objetivo determinado. Por el contrario, había un gran número de objetivos de lo más diverso, distintos para cada personaje, que tiraban de la obra en distintas direcciones. Por separado todo estaba bien, pero junto no casaba. Entonces no comprendíamos la causa de nuestro fracaso literario, pero el mero hecho de haber tenido que trabajar en el ámbito literario-musical ya era bueno y útil.

Yo también inventé un papel para mí. «¿A quién me gustaría interpretar?», pensé. Por supuesto que ante todo a un hombre apuesto para poder cantar tiernas arias amorosas, tener éxito entre las damas y parecerme a uno de mis cantantes preferidos,

a uno de aquellos a quien pudiese copiar la voz y la manera de comportarse en escena.^[58] En el período al que me estoy refiriendo no tenía interés en saber cuál era mi propio *emploi*. Ya saben todos cuál es nuestra peculiaridad como actores: el feo quiere ser una belleza en la escena, el bajito quiere ser alto y el torpe quiere ser hábil. Quien carece de dotes trágicas o líricas sueña con Hamlet o con los papeles de amante, el simplón quiere ser don Juan, mientras que el cómico quiere ser el rey Lear. Pregúntenle a un aficionado qué personaje le gustaría interpretar. Se sorprenderán de su elección. Las personas siempre aspiran a lo que no les ha sido dado, y los actores buscan en el escenario todo cuanto no poseen en la vida. Pero ése es un camino peligroso y equivocado. La incompreensión de nuestro verdadero *emploi* y de nuestra vocación es el más fuerte freno para el desarrollo de un actor. Es un callejón sin salida, en el que se mete y permanece por decenas de años, y del que no saldrá mientras no se dé cuenta de su error. Por cierto, el espectáculo al que me refería nos reportó casualmente un sustancioso beneficio.

Esto es lo que ocurrió: una de las actrices cayó enferma y hubo de ser sustituida. A regañadientes tuvimos que dar su papel a mi hermana Z. S. Alekséieva (Sokolova). Hasta entonces ella había sido una especie de Cenicienta que hacía el trabajo burdo, o sea, que preparaba los trajes, las luces, anunciaba su turno a los actores, pero que, como actriz, solo salía cuando no había más remedio y en papeles pequeños. Y de pronto tenía un papel principal. Sin fe en los buenos resultados de este cambio, yo ensayaba por obligación, y frecuentemente no podía disimular mi disgusto, a pesar de que ella no tenía la culpa de nada y en modo alguno se merecía mi mala voluntad. La hacía sufrir, y en uno de los ensayos la llevé hasta el límite de la exasperación. La desesperación le hizo interpretar la escena principal de la obra de una forma tal que todos nos quedamos boquiabiertos. Era como si hubiese extraído de su interior todo cuanto le oprimía el alma como un tapón. La timidez que limitaba a mi hermana había sido eliminada en un arranque de desesperación y su fuerte temperamento se había desbordado como cuando un río rompe los diques. Surgía una nueva actriz.

La opereta no triunfó. Pero aquella misma noche se representó un drama especialmente escogido para la actriz recién descubierta. Interpretamos la obra de Diáchenko *El señor práctico*.^[59] Para este trabajo establecimos un nuevo principio: para compenetrarse mejor con el personaje, para penetrar en su interior —decíamos—, es necesario el hábito, los ejercicios constantes. He aquí en lo que consistían. Durante todo un día no debíamos vivir como nosotros, sino como el personaje, dentro de las condiciones de vida de la obra. Independientemente de lo que sucediese en nuestra auténtica vida circundante —pasear, recoger setas, navegar en barca—, debíamos atenemos a las circunstancias que se indicaban en la obra y actuar de acuerdo con la naturaleza espiritual de cada uno de los personajes. Teníamos que hacer una especie de trasposición de la vida real y adaptarla al personaje. Por ejemplo, en la obra el padre y la madre de mi futura esposa me prohibían terminantemente pasear y relacionarme con su hija, ya que yo era un pobre y feo

estudiante mientras que ella era una rica y bella señorita. Teníamos que arreglárnoslas para encontrarnos a escondidas de aquellos que interpretaban los papeles de padres. Si, por ejemplo, venía hacia nosotros el compañero que representaba al padre, yo debía separarme disimuladamente de mi hermana, que interpretaba la novia, dirigiéndonos en distintas direcciones, o, con la ayuda de alguna invención, justificar el encuentro prohibido. A su vez, el compañero, en estos casos, no debía actuar como lo haría en la vida real, sino tal y como actuaría en su opinión el «señor práctico», cuyo personaje interpretaba.

La dificultad de este experimento consistía en que no solo era necesario ser actor, sino también autor de constantes improvisaciones siempre nuevas. A veces se nos acababan las palabras y los temas de conversación, y entonces teníamos que interrumpirnos un minuto para ponernos de acuerdo. Una vez decidido lo que debía suceder con los personajes ante la situación que se había presentado, qué ideas, palabras, acciones y actitudes serían para ellos lógicamente indispensables, regresábamos a los personajes y continuábamos nuestro experimento. Al principio fue muy difícil, pero después nos acostumbramos.

También en aquella ocasión, siguiendo mi costumbre de entonces, empecé copiando al conocido actor de los teatros imperiales M. P. Sadovski, en su papel del estudiante Meluzov en la obra de Ostrovski *Talentos y admiradores*. Trabajé en mí el mismo andar torpe con los pies torcidos hacia dentro que él tenía, su miopía, sus ásperas manos, su costumbre de tirar de los pocos pelos de su escasa barba, de arreglarse las gafas y los largos cabellos, que caían enmarañados. Sin darme cuenta, aquello que copiaba al principio se convertía primero en una costumbre ocasional y más tarde en algo propio, sincero, vivido. En el escenario, rodeado de objetos de utilería y de personas maquilladas, se puede uno comportar siguiendo convenciones escénicas, pero en la vida auténtica y real no es posible actuar de mentira, no podemos diferenciarnos de la realidad circundante. Entonces volví a comprender vivamente lo que es *el sentido del límite*. El trabajo que hicimos entonces no dio los frutos esperados, pero no tengo la menor duda de que sembró en nuestro corazón semillas para el futuro. Aquél fue el primer papel por el que recibí elogios de personas entendidas. Sin embargo, las jovencitas me decían: «¡Qué lástima que aparezca usted tan feo!». Como me resultaba más agradable creer en las jovencitas que en las personas entendidas, empecé nuevamente a soñar con los papeles de hombres apuestos.

Acababa de abandonar el callejón sin salida para salir al buen camino, cuando di un nuevo paso atrás y continué probando todos los personajes menos aquellos para los que la naturaleza me había preparado. ¡Pobres de los actores que no conocen su *emploi*! ¡Qué importante es conocer a tiempo nuestra vocación!

La música

Tendría unos veinte años cuando un consolidado hombre de negocios me dijo: «Para hacerse con una posición es necesario dedicarse a alguna causa social: convertirse en patrocinador de una institución, de un asilo, o bien en consejero de la Duma»^[60]. Y fue a partir de ese momento cuando comenzaron mis sufrimientos. Frecuentaba algunas reuniones, trataba de imponerme y parecer importante. Aparentaba gran interés en los abrigos o los gorros que confeccionaban para las ancianas del asilo, imaginaba determinadas medidas para el perfeccionamiento de la educación de los niños en Rusia, pero no comprendía absolutamente nada de un trabajo tan importante y especializado. Con gran arte, como actor, aprendí a callar como si estuviese sumido en profundos pensamientos, cuando en realidad no comprendía nada, y a pronunciar con gran expresividad esotéricas exclamaciones del tipo «¡Sí, hmm!... Creo que comprendo»... Aprendí a escuchar opiniones ajenas y a apropiármelas con facilidad. Evidentemente, interpretaba tan bien el papel de conocedor de asuntos que no entendía en absoluto, que pronto empezaron a elegirme para apadrinar todo tipo de instituciones de enseñanza. Iba sin parar de un lado a otro, nunca tenía tiempo para nada, me fatigaba, y en mi alma había frío y amargura; abrigaba en ella la sensación de estar haciendo algo ruin: no hacía lo que me correspondía y, claro está, ello no me reportaba la menor satisfacción. Estaba haciendo una carrera que no necesitaba para nada. Y, sin embargo, mi nueva actividad me ataba cada vez más y no encontraba la manera de renunciar a las obligaciones contraídas. Por suerte para mí se abrió un camino. Mi primo, un hombre muy activo, que era uno de los directores de la Sociedad Musical Rusa y del Conservatorio, tuvo que dejar su puesto para dedicarse a otra obligación más importante. Me eligió para ese cargo y yo acepté para tener así una excusa que me permitiese renunciar a todas las demás obligaciones, como si no tuviese tiempo para ellas.^[61] Era mejor encontrarse sumido en un ambiente artístico, entre personas de talento, que entre instituciones benéficas que me resultaban ajenas.

Por aquel entonces había en el Conservatorio personas verdaderamente interesantes. Baste decir que en aquella época mis compañeros en la dirección de la Sociedad eran el compositor Piotr Ílich Chaikovski, el pianista y compositor Serguéi Ivánovich Tanéiev, además de uno de los fundadores de la galería Tretiakov, Serguéi Mijáilovich Tretiakov y todo un grupo de profesores, entre los que se incluía Vasili

Ílich Safónov.^[62] Mi posición como director de la Sociedad Musical Rusa me ofrecía la posibilidad de conocer y alternar con otras insignes personalidades dotadas de talento, tales como A. G. Rubinstein^[63] y otros que me impresionaron profundamente y que tuvieron una gran importancia en mi futuro artístico.^[64]

Incluso en una relación superficial que se establezca con grandes hombres, su propia cercanía, el invisible intercambio de corrientes espirituales, el enfoque a veces inconsciente de una u otra cuestión, determinadas exclamaciones o palabras emitidas al azar o una pausa elocuente, dejan huella en nuestro espíritu. Pasado el tiempo el artista, al desarrollarse y enfrentarse a hechos semejantes en la vida, recuerda la mirada, la palabra, la exclamación, las pausas del gran hombre, las descifra y comprende su verdadero significado. En más de una ocasión he recordado la mirada, las expresiones y el silencio cargado de múltiples significados de A. G. Rubinstein, después de los dos o tres encuentros con él que el destino me deparó.

Sucedió que, justamente cuando se esperaba la llegada de Rubinstein, que debía dirigir en Moscú uno de los conciertos sinfónicos, todos los miembros de la dirección de la Sociedad Musical Rusa tuvieron que ausentarse de Moscú por diversas razones de peso. Toda la responsabilidad administrativa recayó exclusivamente sobre mí. Me sentía sumamente preocupado con esta situación, pues sabía que Rubinstein era severo en extremo y que no toleraba ningún tipo de indulgencia o compenenda en el arte. Como es natural, fui a recibirlo a la estación, pero él llegó inesperadamente en otro tren anterior, y por eso no pude presentarme y conocerlo antes de llegar al hotel. La conversación fue de lo más breve y oficial. Le pregunté si deseaba disponer o encargarme algo en relación con el concierto que debía celebrarse.

—¿Y qué encargos voy a hacer? El asunto ya está arreglado —respondió en voz alta y con una entonación perezosamente aletargada, mientras me escudriñaba con la mirada. Él no se sentía avergonzado, como nos sentimos nosotros, pobres pecadores, por examinar a la gente como se observa un objeto. Por cierto, que he observado esta costumbre también en otros grandes hombres con los que me he encontrado posteriormente.

Me turbé tanto con la respuesta de Rubinstein como con su mirada; me pareció que ambas entrañaban asombro y decepción: «¡Ya ven con lo que me sale! ¡Valientes directores los de ahora; parecen niños! Pero ¿es que ha entendido algo de nuestro trabajo? ¡Y todavía habla de ponerse a nuestro servicio!».

Su calma propia de un león, su melena, su total ausencia de tensión, sus movimientos perezosos y suaves, semejantes a los del rey de las fieras, me aplastaban. Cuando me senté con él en una pequeña habitación sentí mi insignificancia y su grandeza. Yo sabía cómo aquel tranquilo, gigante podía incendiarse tras el piano o tras el atril de director; cómo se agitaban entonces sus largos cabellos y le cubrían la mitad del rostro como la melena de un león; con qué fuego se encendía su mirada; cómo sus manos, la cabeza y todo el torso se lanzaban, con el impulso de una fiera, en diversas direcciones, sobre una orquesta enardecida.

El león y Antón Rubinstein se fundían en mi imaginación. Por eso en aquellos momentos me parecía que era huésped del rey de las fieras en su pequeña jaula.

Una hora después me encontraba con él en el ensayo con la orquesta. Rubinstein trataba de ahogar la atronadora orquesta con su potente voz. De pronto comenzó a vociferar dirigiéndose a los trombones, y les gritó algo bruscamente. Estaba claro que no le bastaban los sonidos y el ímpetu para transmitir los sentimientos que le inquietaban y exigía que los trombones elevasen sus pabellones para que su rugido volase hasta el público sin ninguna barrera. El ensayo terminó. Rubinstein, al igual que un león después de un combate, se tendió con una suavidad felina: tenía todo su fatigado cuerpo empapado en sudor. Con el corazón paralizado, me quedé delante de la puerta de su camerino como si le protegiese, le rezase o lo admirase maravillado a través de la rendija de la puerta. Algunos músicos también estaban admirados y respetuosamente lo acompañaron cuando Antón Grigórievich, después de haber descansado, se retiró al hotel, a su pequeña jaula.

Cuál sería mi desconcierto cuando algunos músicos muy alterados se me acercaron y, en tono irritado, me comunicaron que no asistirían al concierto de aquel día si Rubinstein no se excusaba ante ellos.

—¿Por qué? —pregunté asombrado, recordando todo lo bello que acababa de ver y escuchar.

Pero no pude saber en qué consistía la ofensa. Evidentemente a los músicos les había parecido que les había gritado alguna palabra poco agradable, o no soportaban el tono y la actitud de un genio emocionado por la creación. Por más que lo intenté, no conseguí calmarlos. Solo logré que consintieran asistir al concierto. Si Rubinstein les prometía disculparse después del concierto, ellos se sentarían tras los atriles pero, de lo contrario, actuarían como estimasen conveniente.

Inmediatamente fui a ver a Rubinstein, le pedí disculpas, tartamudeando le conté torpemente lo sucedido y le pregunté cómo debía actuar. Él estaba semiacostado, en la misma pose tranquila en que descansaba cuando le vi por primera vez. Mis palabras, desde luego, no produjeron en él la menor impresión; yo, en cambio, transpiraba de inquietud, por miedo ante el posible escándalo y la impotencia de mi propia posición.

—¡Está bie-e-en! ¡Les hablaré-e-e! —dijo lentamente Antón Grigórievich con un hilo de voz.

El significado que a esta frase le daba la entonación con que había sido pronunciada era: «Está bien, ¡se van a enterar de lo que es armar un escándalo! ¡Les voy a dar para el pelo!».

—¿En ese caso puedo prometer que se disculpará usted? —dije, tratando de poner los puntos sobre las íes.

—¡Está bien, está bien!... ¡Dígaselo!... Pero ¡que se sienten tras sus atriles!... —dijo entre dientes y con más tranquilidad aún, mientras perezosamente empezaba a escribir una carta.

Claro, tendría que haber conseguido una respuesta más clara y precisa, pero no me atreví a importunarle más tiempo; no fui capaz de insistir en mi exigencia y me marché insatisfecho, intranquilo, con pocas esperanzas en la celebración del concierto.

Antes de su comienzo comuniqué a los músicos que me había entrevistado con Rubinstein, que le había contado todo lo ocurrido y que él me había contestado: «¡Está bien, hablaré con ellos!». Por supuesto me callé la entonación original, en la que se encerraba todo el sentido de la frase. Los músicos quedaron satisfechos, entre otras cosas porque los incendios ya se habían apagado casi por completo.

El concierto tuvo un éxito rotundo. Pero ¡hasta qué punto el genio estuvo frío y despectivo, indiferente a la multitud que lo aclamaba! Salió, saludó mecánicamente y, según me pareció, se olvidó en el acto de cuanto le rodeaba y, a la vista del público, se puso a conversar con un conocido que había encontrado, como si toda la algarabía y toda la exaltación que había levantado no tuviesen nada que ver con él. Cuando la impaciencia del público y de la orquesta, que golpeaba los atriles, llegaba a su límite y la multitud estaba a punto de organizar un escándalo, hube de ir como administrador del concierto a recordarle a Rubinstein que su éxito aún no había concluido, y que debería salir una vez más. Cumplí humildemente mi misión y recibí una tranquila respuesta:

—¡Lo estoy oyendo-o-o-o!

En otras palabras: «¿Quién es usted para enseñarme cómo debo... tratarlos?...».

Me callé, y en mi interior sentí admiración y envidia por el derecho que se arrogaba el genio a semejante ostentación de indiferencia ante la gloria, por la conciencia de su superioridad ante la muchedumbre.

Qué poca cosa me parecían entonces los músicos rebeldes: durante la ovación gritaban y alborotaban más que nadie.

Tuve un encuentro más con Rubinstein, y a pesar del estúpido papel que me tocó desempeñar entonces, me referiré a él, ya que en ese encuentro salieron a relucir algunos rasgos característicos de un gran hombre que me causaron una impresión inolvidable.

Este hecho sucedió también cuando yo formaba parte de la dirección de la Sociedad Musical Rusa. Con gran solemnidad se celebró en el Gran Teatro Imperial la representación número 200 del espectáculo *El demonio*.^[65] Lo más florido de la sociedad moscovita llenaba el teatro. Brillaba la iluminación típica de las grandes solemnidades; los palcos del zar estaban ocupados por ilustres invitados y actuaban los mejores cantantes, incluso en los papeles más pequeños. El amado compositor tuvo un gran recibimiento, con marchas militares tocadas por la orquesta y un *Gloria* cantado por todo el coro y los solistas. Sonó la obertura y se alzó el telón. Comenzó el espectáculo. El primer acto terminó con un éxito extraordinario y llamadas a

escena. Empezó el segundo acto. El compositor dirigía, pero estaba nervioso. Su mirada de león fulminó en más de una ocasión a uno u otro de los músicos o de los intérpretes. Se le escapaban movimientos de impaciencia y enojo. En el teatro se decía: «Antón Grigórievich no está de buen humor. Algo le molesta»...

En el momento en que el Demonio surgía del subsuelo y se cernía sobre Tamara, que descansaba en un canapé, Antón Grigórievich detuvo la orquesta, todo el espectáculo y, después de dar nerviosos golpes con la batuta sobre el atril, gritó con impaciencia a los que estaban entre bastidores:

—Cie-e-en ve-e-e-ces he dicho que...

El resto no se pudo oír.

Según se supo más tarde, lo que ocurrió fue que el reflector debía iluminar al Demonio por detrás y no por delante.

Se hizo una pausa y reinó un silencio de muerte. Se produjo una agitación tanto en el escenario como entre cajas, desde donde asomaron algunas cabezas. Unos brazos se agitaban haciendo señales a ciertas personas. Los pobres artistas que había en escena, privados inesperadamente de la música y de la habitual acción, se detuvieron y se sintieron perdidos, como si de pronto los hubiesen desvestido y se hallasen avergonzados de su desnudez. Parecía que había transcurrido toda una hora. La gente, petrificada por el asombro, empezó gradualmente a recuperarse, a despertar y a criticar. En la sala creció el murmullo. Rubinstein estaba sentado con una pose tranquila, casi la misma que cuando lo vi por primera vez en el hotel. Cuando el ruido de la multitud alcanzó dimensiones impropias, él, tranquila, perezosa y severamente, dio una vuelta y, dirigiéndose a ella, golpeó con la batuta sobre el atril. Pero esto aún no significaba que se rindiera y que quisiera continuar el espectáculo. Se trataba de una severa llamada al orden dirigida al público. En la sala comenzaron a sisear y se impuso el silencio. Transcurrió otro rato, hasta que por fin una fuerte luz cayó sobre la espalda del Demonio, con lo que su figura se convirtió en una silueta y cobró un aspecto fantasmagórico. El espectáculo continuó.

—¡Qué bonito! —se oyó decir en la sala.

En el siguiente entreacto, las ovaciones tuvieron un carácter menos estruendoso. Esto probablemente se debió a que el público se había ofendido.

Sin embargo, este hecho no afectó en modo alguno a Rubinstein. Lo vi entre bastidores completamente tranquilo mientras conversaba con alguien.

El siguiente acto lo abríamos nosotros, es decir, yo y uno de los compañeros de la dirección de la Sociedad Musical Rusa: se nos había encomendado la tarea de ofrendar al compositor una corona extraordinariamente grande, adornada con largas cintas.

Después de que Rubinstein se colocase tras su atril de director, logramos a duras penas abrirnos paso con nuestra inmensa carga entre el telón y el proscenio. No es asombroso que la gente se riera al salir a ese corredor, y que, por no estar acostumbrados a las fuertes candilejas de una gran escena, quedamos cegados al

instante. No se podía ver absolutamente nada de lo que teníamos delante; era como si una especie de niebla proveniente de las candilejas cubriera todo lo que había tras ella. Empezamos a caminar y caminar... Me parecía que ya habíamos recorrido toda una versta... En el teatro comenzó un murmullo que finalmente se convirtió en un ruido sordo. La multitud de tres mil personas se moría de risa, mientras nosotros continuábamos caminando y caminando sin comprender lo que nos sucedía, hasta que, finalmente, de la niebla surgió el palco del director del teatro, situado a nivel del escenario. Resultó que a la vista de todos nos habíamos extraviado: hacía rato que habíamos pasado el centro del escenario y la concha del apuntador, donde de espaldas a ella se colocaba en otros tiempos el director, y donde nos hubiera sido posible entregarle nuestra ofrenda directamente desde el proscenio. Protegiéndonos los ojos de las candilejas, mirando a través de ellas hacia la sala y olvidándonos de nuestra inmensa corona, que arrastrábamos por el suelo con sus cintas, éramos todo un grupo cómico: Antón Grigórievich se desternillaba y golpeaba desesperadamente con la batuta el atril para que desde lejos supiésemos donde se encontraba. Por fin lo encontramos, le entregamos la corona y, víctimas de la turbación, nos retiramos de la escena con una marcha apresurada que casi pudo considerarse una carrera.

Y he aquí más encuentros con otros músicos de talento.

Por mucho tiempo se buscó un sustituto que ocupase el lugar dejado por el fallecido Nikolái Grigórievich Rubinstein^[66] en la dirección de conciertos sinfónicos de Moscú. Finalmente, después de haber sometido a muchos a prueba, nos decantamos por el conocido director sinfónico y formidable músico Max Ermansdörfer, que, como se dice, «ya era del patio». Cuando yo era uno de los directores de la Sociedad Musical Rusa, él se encontraba en la cúspide de la gloria.

La esposa de mi primo, a quien yo sustituía por entonces en el Conservatorio, era amiga de la esposa de Ermansdörfer. Entonces yo era joven y tenía lo que se llama «una posición», es decir, que poseía todo lo que se necesita para ser un buen partido. Ciertas damas no pueden ver con indiferencia que un hombre soltero, que parece llevar grabado en la frente un rótulo que dice «casadero», se pasee libremente. No descansarán hasta que no impongan el vínculo matrimonial al feliz y despreocupado joven que aún quiere vivir, vagar por el mundo y no encerrarse con una esposa en el asfixiante rincón hogareño. En pocas palabras, querían casarme a toda costa. En una gira de conciertos sinfónicos había venido una estrella naciente, la bella violinista S., una alemanita sentimental, de tez blanca, una talentosa jovencita. La acompañaba una severa mamá, que conocía las maravillosas cualidades de su hija. Mi *belle-soeur*,^[67] que era una celestina voluntaria, se preocupó por el asunto y comenzó a organizar veladas y comidas, a las cuales insistentemente invitaba a la joven celebridad y a mí. Mi *belle-soeur* enumeraba cuidadosamente mis cualidades a la mamá y le decía: «Imagínese tan joven y ya es director de una institución como la Sociedad Musical Rusa». A su vez, me decía: «¡Qué maravilla es esa S.! ¡Cómo es posible que, siendo tan joven, se esté tan ciego y se sea tan frío! ¡Levántate y ofrécele una silla!», o:

«¡Cógela del brazo y llévala a la mesa!».

Yo la cogía del brazo y la conducía a la mesa, sentándome a su lado durante la comida. Yo me sentía muy a gusto, sin adivinar a dónde me conducía mi adorable celestina. Evidentemente, en la conspiración contra mí también participaba Piotr Ílich Chaikovski, cuyo hermano estaba casado con la hermana de mi voluntariosa cuñada.

Empezaron a invitarme a reuniones musicales íntimas con cena, que organizaban los compositores y los músicos en uno de los hoteles (Billo) donde por lo general se hospedaban todos los músicos que nos visitaban, entre los que también se encontraba la joven celebridad S. A estas veladas asistían los mejores músicos y compositores; éstos interpretaban sus nuevas obras y la joven violinista les daba a conocer los números que no habían sido incluidos en los programas de los conciertos. A Chaikovski le agradaba la joven diva y también él hacía que me sentase junto a ella, a pesar de que, con su timidez, en modo alguno sabía *faire les honneurs de la maison*.

[68] La amabilidad de Chaikovski me confundía, y entonces yo no era capaz de comprender a qué se debía. Le gustaba repetirme que yo podría interpretar a Pedro el Grande en su juventud y que, cuando fuese cantante, me escribiría una ópera sobre ese tema.

Durante estas veladas, Ermansdörfer y su mujer me hacían objeto de una atención muy especial, y supe por terceras personas que, por alguna razón, me habían tomado cariño y se alegraban de que me hubiese convertido en director de la Sociedad Musical.

Cuando terminaban las veladas íntimas, por lo general, la mamá de la violinista me invitaba a mí y a algún otro músico a tomar el té en su habitación. Allí llegaba — siempre por un minuto— Chaikovski, con un suave gorro de pieles debajo del brazo (era su costumbre), y desaparecía de la misma manera inesperada en que llegaba. Siempre estaba nervioso e inquieto. Los que se quedaban más tiempo eran Ersmansdörfer, su esposa y mi celestina. Después desaparecían misteriosamente y yo me quedaba solo con la violinista y su mamá, que no me dejaba marchar. Como yo no era muy elocuente en alemán, a fin de ocupar nuestro tiempo en algo que no fuese conversar, la joven diva me enseñaba a tocar el violín. De un maravilloso estuche salía su Stradivarius; yo lo cogía torpemente, temiendo destrozar el violín; con la otra mano, más torpemente aún, sostenía el arco; y, en el silencio del hotel alemán, ya sumido en el sueño, se dejaba oír el horrible chirrido de la cuerda que yo desgarraba. La diva partió al poco tiempo; yo le llevé como despedida un ramo de rosas cuyos pétalos ella arrancaba tristemente y me los lanzaba mientras el tren se ponía en movimiento. La novela quedó inconclusa.

Y menudo repaso que me dio mi celestina por mi falta de perspicacia.

En aquel período conseguí establecer una buena relación con Ermansdörfer. Tenía un gran talento, era nervioso y temperamental; había que saber cómo abordarlo. Al parecer, yo había descubierto ese secreto, desconocido por los demás miembros de la dirección, que no lograron adaptarse a él. De ahí que se creara una situación extraña:

cuando había que pedir algo al director, sus compañeros músicos, artistas tan grandes como él, no se dirigían directamente a él, sino que me encomendaban la misión. En la mayoría de los casos yo no mediaba directamente ante Ermansdörfer, sino a través de su amable e inteligente mujer, que sabía cómo influir en él. Gradualmente se acostumbró a tratar conmigo y no quiso hablar con nadie más. La situación llegó hasta el punto de que yo, sin tener ni idea de música, confeccioné con él en cierta ocasión el programa de la futura temporada de conciertos. Es probable que me admitiese a su lado para tener un rostro vivo con el cual poder conversar y no estar solo en su habitación con sus ideas. O puede que le fuese necesario para anotar sus observaciones. Huelga decir que los músicos me utilizaban para llevar a término el programa que ellos mismos habían propuesto. Yo me veía obligado a darle ciertos consejos al insigne músico. Pero yo poseía una capacidad que es muy importante en la vida práctica, a la que me he referido con anterioridad. Cuando era necesario sabía callar y, en otras ocasiones, crearme un rostro enigmático y decir con aire significativo: «So!»,^[69] o musitar con aire pensativo: «Also, Sie meinen...»,^[70] o con profundidad de pensamiento decir entre dientes: «So jetzt verstehe ich...»^[71] Después, en respuesta al número del programa propuesto por Ermansdörfer, hacía una mueca de desaprobación, a la que él contestaba con asombro: «Nein?».^[72] Y yo contestaba «nein», con la máxima seguridad. «Dann, was denn?»^[73] preguntaba, y yo le contestaba: «Ein Mozart, ein Bach»^[74] y le iba diciendo, uno tras otro todas las piezas que me habían sido indicadas. Evidentemente, mis apuntadores no eran tontos, ya que mi talentoso amigo se asombraba de mi gusto e intuición.

A veces, cuando él no cedía inmediatamente, me veía obligado a complicar deliberadamente el asunto. «¿Cómo es eso?», y recordaba alguna melodía que me pareciera apropiada como número del programa. Entonces el conocido director me decía: «Aber spielen Sie».^[75] Pero yo prefería cantar lo que me venía a la cabeza. Naturalmente, el músico no entendía nada, se sentaba y él mismo tocaba. «¡No, no es eso!», decía yo y nuevamente entonaba algo incomprensible. Nuevamente mi amigo corría a tocar, pero yo no me daba por satisfecho. Así lo distraía y él olvidaba su proposición. Entonces yo me levantaba bruscamente como si me hubiese asaltado una nueva y brillante idea, caminaba pensativamente por la habitación y le exponía un nuevo programa, que me había sido indicado con anterioridad y que nuevamente le impresionaba por el gusto y la comprensión que denotaba.

De ese modo logré que el director hiciese mucho de lo que me pedían mis compañeros. En este nuevo personaje que interpreté, el actor desempeñó un papel de no poca importancia: era necesario actuar, actuar sutilmente, con sentido de la verdad, para no ser sorprendido, y reconozco que mi éxito me procuraba cierta satisfacción artística. ¡Ya que no podía actuar en el escenario, por lo menos lo hacía en la vida real!

La escuela de arte dramático

Mientras más actuaba, mientras buscaba insistentemente el camino acertado, más fuerte se hacía en mí la perplejidad. No había persona competente que fuera capaz de dirigirme.

Como es natural, cuando visitaba Moscú algún célebre actor en gira, me lanzaba sobre él y no me perdía ni uno solo de sus espectáculos.

Así sucedió con Rossi.^[76] No recuerdo exactamente la fecha de su primera visita (en este libro no respeto un orden ni una secuencia cronológica). Recuerdo, sin embargo, que el insigne italiano actuó durante toda la Cuaresma con su grupo, que era bastante malo, en nuestro teatro Bolshói de Moscú. En otros tiempos, en Cuaresma estaban prohibidos los espectáculos en ruso; en cambio, los que se interpretaban en idiomas extranjeros, estaban autorizados. Por eso el teatro Bolshói se encontraba disponible.

Naturalmente, me aboné a todos los espectáculos.

Rossi me asombró por su plasticidad, y sentido del ritmo poco frecuentes. No era un actor de temperamento espontáneo como Salvini o Mochálov; se trataba de un maestro genial. La maestría^[77] también exige un talento especial, y con ella se puede llegar hasta la genialidad. Así era Rossi. Lo cual no significa que Rossi produjese la impresión de que carecía de temperamento, de expresividad y fuerza para influir sobre los demás. Todo lo contrario, poseía todas esas cualidades en gran medida y en no pocas ocasiones nos alegramos, y lloramos con él en el teatro. Pero no eran las lágrimas que se vierten a raíz de una conmoción totalmente orgánica. Rossi era inigualable, pero no por su fuerza espontánea, sino por la lógica del sentimiento, por la coherencia del plan trazado para el papel, por la tranquilidad de su ejecución y la seguridad que ofrecían su maestría y su influjo. Cuando Rossi actuaba, sabíamos que nos convencería porque su arte era veraz, y no hay nada que convenza mejor que la verdad. Era extraordinariamente sencillo en el lenguaje y en los movimientos. Lo vi por primera vez en el papel del rey Lear. Reconozco que la primera impresión que me causó al salir a escena no fue agradable. El aspecto plástico de sus personajes casi siempre era débil. No le prestaba la suficiente atención. Un traje operístico vulgar, una barba mal aplicada, un maquillaje poco interesante.

Al parecer, en el primer acto no se descubría en él nada especial. El espectador

solo se acostumbraba a seguir la actuación de un actor que hablaba en un idioma desconocido. Pero a medida que el gran maestro iba desarrollando ante nosotros el plan del personaje que había creado y nos perfilaba sus contornos espirituales y externos, el personaje crecía, se ampliaba y profundizaba en nuestra concepción. Imperceptible, tranquila y consecuentemente, paso a paso, como si se ascendiera por los peldaños de una escalera espiritual, Rossi nos conducía hasta el punto culminante del papel. Pero allí no nos daba el último golpe espontáneo de un potente temperamento que crea una maravilla en la cabeza y el corazón de los espectadores, sino que, como si se apiadara de sí mismo como actor, con frecuencia se refugiaba en un simple énfasis o en un truco utilizado en las giras, sabiendo que nosotros apenas lo percibiríamos y que, por nuestra propia cuenta, terminaríamos lo que él había iniciado y llegaríamos a lo alto, partiendo del impulso que nos había dado, por inercia, solos y sin él. Este recurso lo utiliza la mayoría de los grandes actores, aunque no todos lo desarrollan y concluyen de igual manera. En los momentos líricos, en las escenas de amor y en las descripciones poéticas, Rossi era inigualable. Tenía derecho a hablar con sencillez y lo sabía hacer, cosa poco frecuente en los actores. Para ello, como es natural, contaba con una voz, con una extraordinaria capacidad para manejarla y una singular precisión en la dicción, con una entonación correcta y con una plasticidad llevada a tal punto de perfección que se había convertido en su segunda naturaleza. Además, su naturaleza se adaptaba fácilmente a las vivencias y los sentimientos líricos.

Hay que tener en cuenta que sus dotes físicas no eran extraordinarias. Era de baja estatura, grueso, con los bigotes teñidos, de manos anchas y rostro arrugado, pero poseía unos ojos maravillosos, que eran el verdadero espejo del alma. Con estas características y siendo ya un anciano, Rossi transmitía la imagen de Romeo. No lograba interpretarlo, pero dibujaba admirablemente su imagen interior. Era un dibujo atrevido y casi temerario. Por ejemplo, en la escena con el monje, el Romeo de Rossi se arrastraba de desesperación por el suelo. El anciano de abultado vientre se atrevió a hacer esto y no resultaba cómico, porque era necesario para el dibujo interior del personaje, para poder trazar una línea psicológica bien orientada y atractiva. Nosotros comprendíamos la belleza de la idea, la admirábamos, y compadecíamos a Romeo.

Comprendí más tarde los auténticos valores del talento y el arte de Rossi, cuando yo mismo me había convertido en artista. En la época a la que me refiero en este momento, admiraba inconscientemente al gran actor e intentaba copiarlo exteriormente. Esto implicaba algo perjudicial y algo beneficioso: perjudicial, porque copiar paraliza la creación individual, y beneficioso, porque copiar un gran modelo acostumbra a lo bueno.

Mi padre, entusiasmado con nuestra actividad teatral, nos construyó en Moscú una formidable sala de teatro.^[78] En el excelente y amplio comedor había unos arcos que unían esta sala con otra, en la que se podía instalar el tablado de un escenario y retirarlo, convirtiéndola en un salón de fumar. En los días normales era un comedor,

mientras que en los días de función era un teatro. Para esta transformación solo era preciso encender las candilejas de gas y levantar el maravilloso telón rojo con dibujos dorados, tras el cual se escondía el escenario. Detrás del escenario se habían previsto todas las comodidades necesarias. Había que inaugurar la nueva sala con un espectáculo.

Por aquel entonces yo había traído de Viena una nueva opereta, *Javotte*.^[79] Ésta poseía dos cualidades: la primera era que nunca había sido interpretada en Moscú y la segunda era que permitía a todos los intérpretes papeles de similar medida. Solo nos faltaba el actor que interpretase el papel del Duque. Este papel exigía un verdadero cantante. Ninguno de nosotros estaba capacitado para ese papel. Tuvimos que invitar a un extraño, a un profesional que había terminado sus estudios en el Conservatorio, un barítono con magnífica voz y buena capacidad para el canto, aunque con mala apariencia: era pequeño, feo, utilizaba recursos vulgares de mal actor operístico y no manifestaba señal alguna de talento dramático. El barítono estaba hasta tal punto convencido de su superioridad sobre nosotros que no se le podía decir nada. «Tanto peor para él», decidí, dando rienda suelta a mi tonta vanidad de actor ofendido. Su compañera era una parienta nuestra, una cantante que toda la vida se preparó para convertirse en actriz de ópera y que llegó a la vejez sin decidirse a debutar en el teatro. Desde los primeros ensayos se formaron dos grupos: nosotros, los pobres e insignificantes aficionados, y ellos, los sapientes cantantes. La competencia hizo que nosotros, los aficionados, redoblásemos las energías en el trabajo. Una gran dificultad radicó en el hecho de que el sabio barítono se aprendió rápidamente su parte y no quería continuar machacándola con el ignorante coro. Tuve que aprenderme aquella parte para ayudar al coro en lugar del barítono.

Cuando todo estuvo preparado, el barítono hizo acto de presencia y aprobó condescendiente el trabajo de los aficionados. Nosotros, o sea, el grupo de los aficionados, ensayábamos siguiendo un sistema que habíamos elaborado: en primer lugar y ante todo, tratábamos de «decir» el texto de los personajes de manera que las palabras, por sí mismas, surgiesen mecánicamente de la boca, como sucedió en *El punto débil* y en *El secreto de la mujer*; en segundo lugar, habíamos aprendido a vivir la vida que nos circundaba no como nosotros mismos, sino como si fuésemos el personaje, tal como sucedió en *El señor práctico*. Se comprende que de semejante unión no podía resultar nada bueno, ya que el método de la vivencia del personaje en la vida exigía una constante improvisación, mientras que el artesanal recurso de repetir las palabras excluía la posibilidad de la improvisación. Como siempre sucede con todo hábito burdo y mecánico, la repetición de las palabras predominó sobre otros recursos más provechosos. En cuanto mi interlocutor terminaba su réplica y yo oía el conocido pie, tenía la sensación de que su lengua continuaba hablando, por lo que el sentimiento se retrasaba sin alcanzar a las palabras. Al hacer esto, interpretábamos la seguridad de forma mecánica, creyendo que consistía en actuar con un tempo rápido por un lado, y en emplear un tono fuerte por otro.

Sin embargo, alcanzamos cierta coordinación con la frecuente repetición en los ensayos. Era como si nos rectificásemos unos a otros, y el hábito mecánico nos daba la ilusión de haber alcanzado un alto nivel en los ensayos. Es probable que el plan de montaje y de los personajes no estuviese mal elaborado. Y no sería nada extraño que los modelos tomados de los mejores actores europeos hubiesen influido en el desarrollo de nuestro gusto. Es evidente que, en este sentido, entre nosotros y los estudiantes de canto había una gran diferencia, y no a favor de estos últimos precisamente. Sin embargo, bastaba que el barítono lanzase a todo pecho y con toda la capacidad de un vocalista una nota alta y llenase con su limpio sonido toda la sala para que el público se olvidase de nosotros y tributara una ovación a aquello en que él se consideraba especialista.

—Pero si es un alcornoque —decíamos airadamente con evidente envidia.

—Claro —nos respondía cualquiera del público—. Pero comprendan, ¡qué voz! ¡Qué fuerza! ¡Qué destreza!

«¡Valiente premio para nuestro trabajo!», pensábamos, mirándonos perplejos unos a otros.

El sabio barítono era el héroe del espectáculo, pues nosotros solo le hacíamos el acompañamiento. El agravio y la injusticia nos obligaron una vez más a reflexionar profundamente. Sí, era cierto: independientemente del talento, también era necesario adquirir destreza. ¿Qué podíamos hacer? ¿Adónde debíamos ir? ¿Cómo y en qué materia había que trabajar? Si era necesario estudiar, no estábamos en contra, solo tenían que decirnos dónde y cómo. ¿A quién dirigirse? ¿Ingresar en una escuela? Pero entonces aún no existían. Solo había círculos de aficionados en los cuales se discutía sobre arte sin ningún plan o sistema. ¿Tomar clases particulares? Pero la mayoría de los llamados profesores eran charlatanes y echaban a perder a los alumnos, mientras que los buenos actores se interesaban poco por los aficionados. Además, había algunos actores célebres que, si bien tenían cierta base, en unos casos elaborada por ellos mismos y en otros recibida como herencia de sus viejos maestros, no revelaban sus secretos. La forma en que un actor entrena y crea es un secreto que se lleva a la tumba. Unos lo hacen porque no son capaces de entenderla por sí mismos y crean por intuición, sin ser realmente conscientes de lo que están creando; y otros, porque, todo lo contrario, comprenden perfectamente *qué, para qué y cómo* se hace, pero eso constituye su secreto, una patente que no es conveniente entregar gratuitamente a otra persona. Unos y otros podrían enseñar relativamente bien, pero no les abrirían los ojos a sus alumnos.

Pero, para dicha mía, en el período que describo se formó una nueva escuela teatral bajo la dirección de una talentosa actriz, alumna de Shchepkin y discípula de la antigua escuela teatral de los teatros imperiales. Yo había oído hablar mucho de la forma en que allí se enseñaba en otro tiempo, y esos relatos quedaron grabados en mi memoria.

Antiguamente enseñaban de una manera sencilla y, quién sabe, puede que, en

cierto modo, más acertadamente que ahora.

«¿Quieres ser actor de teatro? Ve a una escuela de ballet; ante todo es necesario enderezar al artista. Allí siempre hace falta personal. Si no es para bailar, entonces para participar en procesiones o servir de paje. Si sale de ti un bailarín, formidable. Pero, si notamos que no tienes aptitudes para el baile y que te inclinas hacia la ópera o hacia el drama, entonces te pasamos al entrenamiento para cantante o actor. Si no resulta, regresas, e interpretarás los pajes, irás al atrezo o trabajarás como empleado en las oficinas.»

Con este sistema, después de tan seria prueba, solo llegaban a la escena dramática aquellos que poseían aptitudes. Eso está bien. Sin dotes y sin talento no se debe ir al drama. En la escuela actual de arte dramático no es así. Allí se hace indispensable tener un determinado número de estudiantes que pagan por sus estudios. Y no todo el que paga tiene talento ni se puede convertir en actor. En realidad sucede todo lo contrario; los talentos ni siquiera cuando tienen dinero pagan; ¿para qué van a pagar si incluso cuando no lo hacen no los expulsan? Pagan los que tienen menos aptitudes o los que carecen de ellas. Ellos sostienen materialmente la escuela, mantienen a los profesores y proporcionan calefacción al piso. Y éste es el resultado: para dar formación a un dotado es necesario engañar a cientos de incapaces.

Sin compromiso no puede existir ninguna escuela de actores.

Entonces ¿cómo enseñaban antiguamente arte dramático a aquellos que eran seleccionados entre los alumnos de danza?

Eran encomendados a alguno de los mejores actores para que aprendiesen. Por ejemplo, el orgullo de nuestro arte nacional, el que plasmó en su persona todo lo que Rusia había sido asimilado de Occidente, el que creó las bases de un auténtico arte dramático ruso, nuestro gran legislador y artista Mijaíl Semiónovich Shchepkin aceptaba en su familia a los estudiantes como si fuesen miembros de ésta. En su casa vivían, se alimentaban, crecían y se casaban. El maestro trabajaba con ellos de la siguiente manera... Pero es mejor que hable por mí su alumna, la conocida actriz del teatro Mali Fedótova, quien en más de una ocasión me ha hablado de las clases de Shchepkin.

Así nos enseñaba nuestro inolvidable Mijaíl Semiónovich. En verano, cuando me daban vacaciones en la escuela, yo vivía en su casa. Pero sucedía, padrecito, que, como niña que era, me iba a jugar al croquet en la plazoleta con otros chicos de mi edad y de pronto oía un grito a todo pecho: «¡Lúshenka!»... Y era, padrecito, que el anciano se había despertado y había salido con su pipa y su bata para llamarme a clase. Yo protestaba, lloraba, arrojaba el mazo con enojo, pero iba, ya que era imposible no hacerle caso a Mijaíl Semiónovich. Yo misma no sé por qué era imposible, pero, padrecito, era imposible, imposible e imposible. Sucedió que llegaba con el rostro sombrío, me sentaba delante del librito y de solo mirarlo ya me daba vueltas la cabeza.

—Cambia esa cara, concéntrate y léeme solamente esta paginita —decía a veces el anciano—. Si me la lees bien, ahora mismo te libero pero, si no lo haces, por más que me lo pidas te retendré hasta la noche, hasta que te salga bien.

—Sí, Mijaíl Semiónovich; pero ahora no puedo; será mejor después, entonces le leeré diez páginas.

—Está bien, está bien, sigue hablando, pero lo mejor sería que leyeras, y así no perderás el tiempo ni me lo harás perder a mí.

Y empezaba a leer. Y nada, padrecito, que no me salía.

—¿Pero es que has venido a aprender a leer y a escribir, a deletrear? Lee como es debido, que tú ya sabes cómo hay que hacerlo.

Luchaba y concentraba toda mi atención, y no podía quitarme el croquet de la cabeza. Mas cuando lo lograba, entonces pensaba lo más atentamente posible en el papel y en lo que en él se decía, me esforzaba y salía adelante.

—¡Bueno, ahora corre, chica lista!

Corría como para que no me pudiese alcanzar. Comenzaba nuevamente el juego, el ruido, la risa, y, cuando más concentrada me hallaba en mi entretenimiento, se oía nuevamente la voz del anciano: «¡Lúshenka-a-a!». Y todo volvía a comenzar desde el principio.

Así es, padrecito, como entrenaban y educaban nuestra voluntad. Un actor no puede pasarse sin la voluntad. Como deber primordial es necesario aprender a dominar la propia voluntad.

Y he aquí otro de sus relatos:

Por fin había actuado, padrecito, había debutado, había recibido el bautismo. ¡El estruendo, los aplausos, las llamadas a escena! Inmóvil como una tonta, sin poder volver en mí. Hacía una reverencia al público y abandonaba rápidamente la escena para refugiarme entre bastidores; volvía al escenario, hacía una nueva reverencia y otra vez corría a los bastidores. Estaba sencillamente extenuada, padrecito. Y en el alma sentía algo alegre, algo cálido. Me preguntaba si sería posible que yo fuera la causa de todo aquello. Y entre bastidores estaba en pie el propio anciano Mijaíl Semiónovich, con una varita y sonreía. Su sonrisa era una sonrisa generosa. Y cuánto significaba para nosotros decir: «¡Mijaíl Semiónovich sonríe!». Solo nosotros podíamos saber lo que aquello significaba. Cuando corro a los bastidores, él me seca el rostro con un pañuelo, me besa y me acaricia las mejillas. Me dice: «Chica lista, por algo nos hemos torturado uno a otro. Bueno, márchate ya, márchate ya. Saluda mientras te aplaudan. Recibe lo que has merecido». Y nuevamente salía a la escena, hacía reverencias en todas las direcciones, y de nuevo corría hacia los bastidores. Al fin se calmaron.

—Bueno, ahora ven aquí, chica lista —decía el querido Mijaíl Semiónovich—. ¿Sabes acaso por qué te han aplaudido, chica lista? Bueno, pues te lo diré. Te han aplaudido porque tienes una carita graciosa y joven. Pero si yo con mi cara vieja hubiese actuado como tú hoy, ¿sabes lo que habrían hecho conmigo?

—¿Qué habrían hecho?

—Me habrían echado a escobazos. Recuerda eso. Bueno, ahora ve a escuchar los elogios. Pero tú y yo después tenemos que hablar sobre todo esto. Tenemos nuestras cuentas pendientes.

Después de su primer éxito, cuando ya era una actriz del teatro Mali e interpretaba papeles de su repertorio, Fedótova continuaba bailando en el ballet.

Lo mismo sucedió con el actor Samarin, muy popular entonces, que había debutado con éxito en el drama; había sido aceptado en la compañía para interpretar los papeles de amante joven, ya había interpretado muchos personajes incluidos en el repertorio y que, paralelamente a su trabajo como actor dramático, continuaba interpretando en el ballet *El rey Candavl* a un león que corría por la escena y era atravesado por una flecha. El célebre actor moría tan bien que no podían encontrarle sustituto. Así que continuó interpretando al león.

«Que bailen, que actúen. ¿Acaso han de estar sentados sin hacer nada? Son jóvenes y, si no andan con cuidado, se echarán a perder.» Así pensaban los viejos maestros y la dirección de los teatros.

Pero en el mismo teatro también existían otros medios de enseñanza. He aquí, por ejemplo, lo que hizo uno de los más geniales actores de la escena rusa con un joven y ya presuntuoso artista, que había ingresado en el teatro, proveniente de la escuela. Los dos actuaban juntos en un vodevil, cuyo nudo radicaba en que a un joven se le

caía una carta importante y a causa de ello se armaba la de san Quintín. Al joven aprendiz se le caía la carta intencionadamente y no sin querer.

—Una vez más. ¡No es verosímil! ¡Así no se cae una carta! Recuerda bien cómo se caen las cartas de amor. Seguro que lo sabes, tunante... Bueno, ahora está mejor. ¡Una vez más! ¡Tampoco es verosímil, no lo creo! —Y así, durante horas, logró aquello sin lo cual no había obra. Todo el personal del teatro esperaba pacientemente a que el joven actor aprendiese a dejar caer una carta.

Pero el vodevil pasó y el joven amante se envaneció aún más.

—Hay que ponerlo en su sitio —dijo el actor veterano—. Stiopa,^[80] querido, tráeme el abrigo —le dijo ante todos con voz cariñosa—. Y ahí están los chanclos, míralos ahí. Alcánzamelos. No seas haragán, dóblate ante un anciano y pónmelos. ¡Así! ¡Bien, ahora vete!

En la escuela enseñaban en primer lugar todo el programa de enseñanza general. Los profesores que eran famosos entonces conversaban con los alumnos para contribuir a su desarrollo. En lo que respecta a las asignaturas especiales, la enseñanza se ejercía aproximadamente del siguiente modo. Supongamos que un estudiante no sabía pronunciar las letras «s», «zh» o «sch».^[81] Entonces el maestro se sentaba frente a él, abría completamente su boca y le decía:

—Mírame a la boca. ¿Ves lo que hace la lengua?, descansa en las raíces de los dientes superiores. Haz tú lo mismo. ¡Habla! ¡Repite diez veces! ¡Abre la boca con más fuerza! Ahora soy yo quien observa tu boca.

Por experiencia propia pude convencerme de que, en una o dos semanas de clases intensivas, se pueden corregir los malos hábitos de pronunciación de las consonantes y saber lo que es necesario hacer para pronunciarlas correctamente.

Los maestros de canto de los actores de ópera educaban la voz de los alumnos seleccionados entre los del departamento dramático.

En las clases de dicción se estudiaban versos y se aprendía a declamarlos. Allí mucho dependía del profesor. A quienes gustaban del falso énfasis, supuestamente indispensable para la tragedia, se les enseñaba a cantar las palabras; a otros que preferían el énfasis interno al aparente, al exteriormente visible, se les trabajaba la simplicidad y la fuerza de penetración en la esencia de lo que se leía. Claro está que esto era mucho más difícil, pero también era mucho más seguro. Simultáneamente se estudiaba algún papel, bien para actuar en una función ante el público, bien como ejercicio para las veladas en que se mostraban fragmentos de obras.

Dicen de Mijaíl Semiónovich Shchepkin que poseía una capacidad tan grande para llegar a sus alumnos, asomarse a su alma y conquistar sus sentimientos, que hasta ahora lo recuerdan. Qué hacía para conseguirlo es un secreto del que no ha quedado otro rastro que algunas de sus cartas dirigidas a Shumski, a Aleksandra Ivánovna Schubert, a Gógol o a Annenkov.^[82]

Cuando el personaje ya estaba montado, cada nueva función se convertía en una especie de ensayo, tras el cual el alumno era elogiado o reprendido, con las

aclaraciones indispensables. Si el estudiante fracasaba, se le explicaba por qué, lo que le faltaba, lo que tenía que trabajar, y qué era lo que había estado bien. Lo bueno, como es natural, estimulaba, mientras que las otras observaciones orientaban. Pero si se envanecía, entonces sí que no se andaban con miramientos. Así se enseñaba en tiempos pasados.

Los descendientes y continuadores de estos grandes actores nos han hecho llegar los restos de estas sencillas y sabias tradiciones no escritas y de estos recursos pedagógicos. Ellos han tratado de seguir la senda trazada por sus maestros. Algunos, como, por ejemplo, Fedótova, su marido Fedótov, Nadiezhda Mijáilovna Medvédeva, V. N. Davídov^[83] y otros hombres de talento lograron transmitir la esencia espiritual de las tradiciones. Otros, sin embargo, con menos talento, las comprendieron de manera superficial, y se atuvieron más a su forma externa que a su contenido interno. Otros aún hablaron sobre los recursos interpretativos en general y no sobre la propia esencia del arte. Estas gentes poco dotadas copiaron superficialmente a Shchepkin y se imaginaron que enseñaban *á la Shchepkine*,^[84] pero en realidad no hacían otra cosa que desplegar toda una serie de clichés, enseñar cómo «se actúa» en un determinado papel, o decir cuál es el resultado al que debe llegarse al interpretar tal o cual personaje.

Tras una mesa cubierta con un tapete verde se sentaban algunos actores y muchos otros que no eran actores, sino pedagogos y funcionarios sin ninguna relación con el arte. Ellos, al parecer, decidían por votación, tras el recitado de un fragmento de poema, el destino de los talentosos y de los ineptos que se sometían a examen. La experiencia propia, acumulada durante muchos años, me dice que los examinandos que obtienen las primeras calificaciones en raras ocasiones responden a las esperanzas puestas en ellos. A una persona con buenas dotes externas y experiencia en funciones y conciertos de aficionados no le resulta difícil engañar en un examen, incluso a los más experimentados profesores, quienes, por cierto, suelen estar predispuestos a descubrir un talento en cada aspirante. Es muy halagüeño descubrir a un nuevo genio. Es costumbre sentirse orgulloso de los alumnos con talento. Pero el verdadero talento frecuentemente está profundamente oculto en el corazón. No es fácil sacarlo a la superficie. He aquí por qué, según recuerdo, muchos de los actores que ahora son célebres, en los exámenes de ingreso, estuvieron muy lejos de obtener las primeras calificaciones. Muchos de ellos, como, por ejemplo, Orliénev^[85] o Knípper,^[86] fueron rechazados en una de las mejores escuelas teatrales. Comparen semejante procedimiento de aceptación en una escuela con el que se practicaba en el antiguo teatro y comprenderán la diferencia.

Yo, que ya había actuado mucho en espectáculos de aficionados, asimilé la experiencia.

Es probable que todos los examinadores dijeran, refiriéndose a mí: «Claro que no

es lo adecuado. Nada de eso sirve. Pero tiene una estatura, una voz y una figura que son poco habituales en un escenario».

Además, me conocía personalmente Glikeria Nikoláievna Fedótova, ya que constantemente iba de visita a su casa y era amigo de su hijo, mi coetáneo, un estudiante que profesaba un gran amor al teatro y que posteriormente se convertiría en actor del teatro Mali. A pesar de lo mal que recité fui aceptado.^[87]

En la época que describo se exigía de los estudiantes un alto grado de instrucción. Se habían introducido muchas materias científicas. Doctos profesores llenaban la cabeza de los alumnos con toda clase de datos sobre las obras que se ensayaban, lo que exaltaba el pensamiento mientras el sentimiento permanecía impávido. Nos hablaban de forma muy metafórica y sabia sobre cómo debían ser el papel y la obra, o sea, sobre los resultados finales de la creación, pero no decían nada de cómo hacer para lograrlos, del método y el camino creador a través del que se podía alcanzar el resultado deseado. Nos enseñaban a interpretar en general o parcialmente un papel determinado, pero no nos enseñaban nuestro arte. Existía una falta de fundamentación y de sistema. Los procedimientos prácticos no eran comprobados mediante investigaciones científicas. Yo me sentía como una especie de masa con la cual se horneaba un pan de un sabor y aspecto determinados.

Se enseñaba a los alumnos a recitar casi de oído y a actuar con ayuda de demostraciones del profesor; por consiguiente, lo que hacíamos todos nosotros era, ante todo, copiar a sus maestros. Los alumnos recitaban de una manera extraordinariamente correcta, con puntos y comas; observaban todas las leyes de la gramática; y todos se parecían entre sí gracias a una forma externa que, como un uniforme, ocultaba la esencia interior del hombre. No era para esto para lo que el poeta había escrito sus poemas o sus baladas, en absoluto era esto aquello de lo que hablaban sus sentimientos y en absoluto era importante lo que nos decían los declamadores desde los escenarios en los conciertos. Yo sabía de profesores que enseñaban a sus alumnos de este modo:

—Pon la voz en tono y dale pasión. ¡Más tensión, voz más densa! ¡Recita como te salga!

Otro profesor, después de escuchar un fragmento en un espectáculo de muestra, fue tras los bastidores y dijo asombrado:

—¡Usted no mueve para nada la cabeza! Cuando una persona habla necesariamente mueve la cabeza.

Este movimiento tiene una pequeña historia. Por aquella época había un magnífico actor de gran éxito cuya forma de actuar creó muchos imitadores. Por desgracia tenía un lamentable defecto: la costumbre de cabecear. Y todos sus seguidores, olvidándose por completo de que su original era ante todo un talento con dotes maravillosas y una técnica brillante, no tomaban de él aquellas cualidades que era posible asimilar de otra persona, sino sus defectos, o sea, el cabeceo, que resultaba fácil de adoptar. Numerosos alumnos salieron de la escuela cabeceando.

En resumen, se les exigía a los alumnos que repitiesen lo que había en sus maestros. Y ellos hacían lo mismo que sus maestros, solo que, como es natural, mucho peor, pues por carecer de suficiente talento y técnica, no podían hacer correctamente lo mismo como verdaderos actores. Pero lo habrían hecho bien si lo hubiesen hecho a su manera. Y, aunque les hubiese salido peor, por lo menos habría sido sincero, veraz y natural, ya que se les hubiese podido creer. En el arte se pueden hacer muchas cosas, siempre que se hagan de una manera artísticamente convincente.

Y, a pesar de todo, a pesar de las carencias de la enseñanza del arte dramático, gracias a determinados pedagogos de talento a los cuales ya me referí, el espíritu de Shchepkin se mantuvo aún en las escuelas y en los teatros y llegó hasta nosotros, aunque, claro está, ya degenerado.

Al ingresar en la escuela teatral fui a parar dentro de un grupo de alumnos que eran mucho más jóvenes que yo. Allí había escolares de ambos sexos que tenían desde quince años de edad en adelante, mientras que yo era ya uno de los directores de la Sociedad Musical y presidente de diversas instituciones benéficas. La diferencia entre nosotros y entre nuestras concepciones era demasiado tajante para que me pudiese sentir como en casa en medio de un régimen escolar y de verdaderos alumnos de escuela. Además, la imposibilidad de ser puntual en la escuela, teniendo en cuenta mis compromisos ineludibles en la fábrica y en la oficina, las alusiones a mis constantes tardanzas, las palabras hirientes de mis compañeros al referirse a la condescendencia que se tenía conmigo y no con ellos cuando se trataba de faltas, todo ello me aburrió y dejé la escuela después de haber estado en ella no más de tres semanas. A esto hay que añadir que también Glikeria Nikoláievna, por quien hubiese valido la pena seguir en aquel lugar, abandonó poco tiempo después la escuela.

Adolescencia artística

El Círculo Alekséiev:^[88] la opereta

En la época de que hablamos estaba muy de moda la opereta. El célebre empresario Lentovski^[89] reunió un maravilloso grupo de artistas entre los que había auténticos talentos, cantantes actores y cantantes de todo tipo. La energía de este hombre excepcional dio como fruto una empresa de espectáculos veraniegos nunca vistos por su variedad, riqueza y grandiosidad. Todo un distrito de la ciudad fue ocupado por un frondoso parque con colinas, senderos en pendiente, plazoletas y estanques provistos de desagüe. El parque se llamaba Ermitage (no el actual, el nuevo, sino el anterior, el viejo). Ahora no queda el menor atisbo de él, porque toda su superficie ha sido cubierta de edificios. ¡Qué no habría en ese parque! Paseos en barca por el estanque y fuegos artificiales acuáticos de increíble riqueza y variedad, con batallas de acorazados y sus correspondientes hundimientos, paseos en la cuerda floja por encima del estanque, fiestas con góndolas, barcas iluminadas, ninfas bañándose, un ballet en la orilla y en el agua. Había muchos paseos, templete, senderos misteriosos con poéticos bancos a la orilla del estanque. Todo el jardín estaba iluminado por decenas, puede que cientos de miles de reflectores luminosos, pantallas y *shkálíks*.^[90] Había dos teatros, uno de ellos de ópera, enorme, con capacidad para varios miles de espectadores y otro al aire libre, destinado al melodrama y a las comedias de magia, que recibía el nombre de Anteo y estaba construido como unas ruinas griegas. En ambos teatros se presentaban unos espectáculos fastuosos para aquellos tiempos, con varias orquestas, ballet y coros, interpretados por magníficos artistas. Junto al teatro había dos grandes plazoletas con un escenario para las representaciones al aire libre y un enorme patio de butacas. Al Ermitage llegaba todo lo que ya era conocido en Europa en el terreno de las variedades al aire libre, comenzando por las divas del café cantante y terminando por los excéntricos e hipnotizadores. Quienes eran invitados a Moscú cotizaban al alza en la bolsa mundial del espectáculo. Otra plazoleta aún más grande estaba dedicada al circo, la acrobacia, los domadores de fieras, los vuelos aéreos, las carreras, las palestras y la lucha.

Marchas, bandas militares, coros de gitanos, rapsodas rusos y muchos otros. Todo Moscú, así como los extranjeros que lo visitaban, iban al famoso jardín. Las cantinas trabajaban sin descanso. Familias enteras, gente sencilla, aristócratas, *cocottes*,^[91] jóvenes juerguistas, hombres de negocios, todos acudían presurosos cada noche al

Ermitage, sobre todo en los calurosos días de verano, cuando en Moscú el bochorno volvía irrespirable el aire. El empresario Lentovski se preocupaba ante todo de que su jardín fuese frecuentado por el público familiar y era extremadamente severo con todo lo que pudiera perjudicar la buena reputación de su institución. Para mantenerla aterrizaraba al público difundiendo los rumores más increíbles sobre sí mismo; se decía que había agarrado por el cuello a un espectador que estaba armando escándalo y lo había arrojado por encima de la empalizada hasta el patio de la casa colindante, o que, para calmar los ardores de un borracho enfurecido lo había arrojado al estanque. Las *cocottes* también le temían como el diablo a la cruz y observaban un comportamiento digno de unas señoritas de pensionado aristocrático. Y, si alguna de ellas se atrevía a perturbar el orden, se le retiraba para siempre el derecho a entrar en el jardín y con ello se acababan sus ingresos.

En aquel entonces se podía dar crédito a todos estos rumores, pues el severo empresario tenía un aspecto imponente. Estaba dotado de una extraordinaria fuerza y una figura hercúlea de anchos hombros; tenía una hermosa barba negra cerrada de estilo algo oriental y una larga cabellera semejante a la de los antiguos boyardos. Su potente voz, sus andares enérgicos y firmes, su *poddiovka* rusa de fino paño negro, sus altas botas de charol daban a toda su figura un porte gallardo y esbelto. Llevaba una gran cadena de oro de la que colgaba toda clase de dijes y regalos del público y de distinguidas personalidades, entre ellas miembros de la familia real. Usaba un gorro con una gran visera y una vara que semejaba un garrote, con la que aterrizaraba a los escandalosos. Lentovski aparecía por sorpresa en cualquier rincón de su jardín sin perder de vista nada de lo que ocurriera en él. Y precisamente este jardín, el Ermitage, que era el favorito de la juventud de entonces, se convirtió en el sueño de nuestros éxitos teatrales.

En el verano de 1884 decidimos comenzar a dedicarnos seriamente a la opereta. No solo los actores de Lentovski, no solo lo que ocurría en el teatro, sino también lo que sucedía fuera de él se convirtieron en modelo para nuestras imitaciones.

En una gran plazoleta que había delante del teatro de Liubímovka queríamos construir un escenario para los músicos, iluminarlo con faroles y *shkálíks*, colocar muchas mesas para quienes desearan tomar té o refrescos y ofrecerles un programa al aire libre con impresionantes fuegos artificiales en el río. Al igual que ocurría en el Ermitage, todas las diversiones debían causar gran placer de forma ininterrumpida. En cuanto terminaba la función, en el exterior comenzaba la música, invitando a nuevas distracciones. No había terminado un acto cuando ya estaban llamando para el siguiente. No es difícil imaginar el ingente trabajo y el ajetreo que nos costaba organizar una velada así para una sola función, pues la escasez de espectadores no nos permitía hacer más. La mayor parte de los trabajos de iluminación y decoración los hicimos nosotros con nuestras propias manos por falta de recursos. Simultáneamente a estos trabajos continuaban los ensayos de una opereta en la que intervenían grandes coros y conjuntos. Estábamos montando el primer acto de

Mascotta^[92] en el que yo, naturalmente, interpretaba el papel del hermoso pastor Pippo. Ahora me da vergüenza ver mi foto en ese papel. Toda la cursilería propia del estilo de belleza acaramelada y peluquería barata vigente entonces fue empleado en el maquillaje de aquel personaje. Bigotillos retorcidos con esmero, cabellos ondulados, piernas deformadas por un pantalón ceñido, ¡todo para un simple pastor sin pretensiones, que vive en el campo! ¡A qué absurdos puede llegar un actor cuando utiliza el teatro para exhibirse! En aquella ocasión me entusiasmé con los gestos operísticos y los estereotipos anticuados. Por supuesto, yo cantaba con estilo de aficionado.

Salvo yo, todos los demás actores estaban bastante bien en sus papeles. Los coros se formaron con parientes y conocidos que tenían al menos un leve asomo de voz. Todos ellos hicieron un gran esfuerzo. Muchos, entre ellos mi hermano mayor y yo, al terminar el trabajo y después de comer, casi a las siete de la tarde, debíamos ir al pueblo, donde ensayábamos desde las nueve hasta las dos o las tres de la madrugada, para levantarnos al día siguiente a las seis e ir a Moscú; luego volvíamos al pueblo para el ensayo de la noche. Ahora me parece inconcebible cómo podíamos resistir tanto trabajo. Y resulta más asombroso aún si se tiene en cuenta que por la noche tampoco dormíamos, pues al acabar los ensayos nos íbamos a la gran habitación común preparada para nosotros y los artistas invitados y allí nos divertíamos casi toda la noche. Todo el suelo estaba cubierto de lechos, y había solo un estrecho pasillo entre ellos para poder pasar. ¡Ya pueden imaginarse lo que pasaba en nuestro dormitorio! Frases ingeniosas, chistes, verborrea, imitaciones de animales salvajes y de monos, a los que representábamos saltando desde el armario en traje de Adán. Había baños nocturnos en el río, representaciones circenses, gimnásticas, paseos por el tejado de la casa.

El asunto llegó hasta tal punto que se agrietó el techo de nuestro dormitorio. Fue preciso desalojar nuestra habitación y trasladar a los miembros del coro a otros lugares. Pero incluso así no nos tranquilizamos e íbamos en grupos a visitarnos unos a otros.

Tanto dentro del teatro como fuera, en la plazoleta, la función y el desfile tuvieron un notable éxito; no obstante, nosotros, los actores, sacamos poco partido de ello. Por el contrario, para mí resultó perjudicial, pues a los clichés teatrales anteriores añadí los de la ópera y la opereta.

A pesar de todo la opereta y el vodevil son una buena escuela para los actores. Por algo será que los actores importantes de la vieja escuela, nuestros antecesores, comenzaban su carrera partiendo de la experiencia adquirida en esos géneros, donde aprendían los fundamentos del arte dramático y desarrollaban su técnica. La voz, la dicción, el gesto adecuado, la soltura de movimientos, el tempo ligero, la alegría natural son imprescindibles en esos géneros. Más aún, son indispensables la elegancia

y un sofisticado *chic* que dan a la obra un toque picante, algo parecido a la efervescencia sin la que el champán pierde su encanto, y se convierte en una especie de líquido agrio. La ventaja de este género también radica en que, al exigir una gran técnica externa que se desarrolla durante el proceso de trabajo, no recarga y no constriñe al espíritu del actor con sentimientos violentos y complejos, no plantea a los actores jóvenes e inexpertos tareas que estén por encima de sus fuerzas creadoras internas. Todas estas grandes exigencias artísticas de la opereta ya las conocíamos entonces y no podíamos permitirnos conformarnos con menos, pues nuestro ya refinado gusto exigía precisamente esa delicadeza. Pero yo, como si quisiese ir a la contra, era alto, torpe, con poca gracia y tartamudeaba al pronunciar muchas letras. Me distinguía por una especial torpeza: cuando entraba en una habitación, se apresuraban a retirar estatuilla, jarrones y otros objetos contra los que chocaba, rompiéndolos. En una ocasión en que asistí a un baile, derribé una palmera plantada en una tinaja. Y otra vez en que cortejaba a una señorita mientras bailaba con ella, di un traspies, me agarré a un piano de cola que tenía una pata rota y caí al suelo con muy poca gracia junto con el piano.

Todos estos incidentes cómicos me ganaron fama de torpe. No me atrevía a mencionar mi deseo de ser actor, ya que habría arrancado risa y frases ingeniosas de mis compañeros.

Me vi obligado a luchar contra esas características mías, totalmente impropias de un actor, a trabajar mi voz, mi dicción, tuve que buscar y atormentarme con el martirio de la creación.

Aquél fue un verano caluroso, pero yo decidí renunciar al aire del pueblo, a la agradable naturaleza estival y a todas las comodidades de la vida familiar. Hacía todos estos sacrificios para poder trabajar en la ciudad en una casa que se había quedado vacía. Allí, en el espacioso vestíbulo, delante de un inmenso espejo, podía perfeccionar el gesto y la plástica; las paredes y la escalera daban una buena resonancia a la voz.

A lo largo de todo el verano y el otoño, al acabar mi jornada de trabajo en la oficina, desde las siete de la tarde hasta las tres o cuatro de la madrugada, trabajaba intensamente, siguiendo el programa que yo mismo había elaborado para mi crecimiento artístico.

Es imposible enumerar todo lo que hacía en esas horas: cualquier prenda que tuviese a mano, una manta, una pieza de tela, una prenda de vestir, un sombrero de hombre o de mujer, era utilizado para componer un personaje a partir de una imagen creada por mí. Cuando me observaba en el espejo como si fuese mi propio espectador, aprendía sobre mi cuerpo y mi plástica. En aquella época carecía de experiencia y no sospechaba el daño que se oculta tras el trabajo con el espejo. Sin embargo, también este trabajo reportaba algún beneficio. Llegué a conocer mi cuerpo, sus deficiencias y los posibles medios para combatirlas. Y, en materia de plástica teatral general, conseguí importantes avances, lo cual me fue muy útil el siguiente

año al empezar a trabajar con un nuevo género y probar una comedia francesa cantada, que había puesto de moda la actriz francesa Anna Judik, ídolo de Moscú, San Petersburgo, París y toda Francia. A partir de ese momento me aproximé un paso más al drama.

Mis hermanos regresaron de París maravillados por la actuación de Judik. La habían visto en *Lilí*, una comedia cantada en cuatro actos.^[93] Esta obra tiene pocos personajes pero importantes valores dramáticos y musicales. Mis hermanos no solo nos contaron el argumento de la obra siguiendo exactamente y casi literalmente el orden, sino que también nos describieron los números musicales. Solo una aguda memoria juvenil es capaz de recordar con semejante fidelidad el desarrollo de un espectáculo habiéndolo visto en el teatro dos o tres veces.

Inmediatamente nos pusimos a anotar el texto guiados por las palabras de mis hermanos y componer la obra entera. Habitualmente, cuando se traduce una obra francesa al ruso, salen frases muy largas y construcciones muy complejas. Pero nosotros decidimos escribir el texto con frases reducidas que no fuesen más largas que las francesas.

Cada réplica traducida era verificada por el actor que la iba a interpretar. Cada frase debía pronunciarse de forma natural, debía dar al intérprete la posibilidad de acentuarla y entonarla a la manera francesa.

Afortunadamente todos los intérpretes de la obra no solo conocían bien la lengua francesa, sino que también habían asimilado su aroma y su musicalidad. No en vano por las venas de varios miembros de nuestra familia corría sangre de actores franceses. Algunos de los intérpretes, sobre todo mi hermana mayor Z. S. Alekséieva (de casada Sokolova), rozaba la perfección. Al escucharla era imposible distinguir en qué idioma hablaba, en ruso o en francés. La verdad es que ella, como todos nosotros, hacía poco caso al sentido y a la esencia de la frase y la utilizaba más para reproducir el sonido y la entonación franceses. Por eso el espectador que veía el espectáculo en ruso pensaba en algunos momentos que se interpretaba en un idioma extranjero. Y por lo que toca a los movimientos y la acción, se lograron un tempo y un ritmo característicos de los franceses. Nosotros conocíamos y sentíamos las modalidades del habla francesa.

Naturalmente, el montaje había sido servilmente copiado del montaje parisiense, siguiendo lo relatado por mis hermanos.

Enseguida asimilé la manera de hablar y de moverse del personaje francés, lo que me proporcionó inmediatamente cierta independencia en el escenario. Es posible que el personaje que interpretaba no fuese el creado por el autor, pero sin lugar a dudas conseguí crear la imagen de un auténtico francés. Esto ya era un logro, pues aunque fuese una copia, lo que yo había copiado y repetido centenares de veces —un joven soldado, un corneta— no era un cliché teatral inerte, sino algo vivo que yo personalmente había observado en la vida real. A partir del momento en que sentí las características nacionales del personaje, me resultó mucho más fácil justificar tanto el

tempo como el ritmo de mis movimientos y de mi habla. Ya no se trataba de un tempo por el tempo mismo, ni de un ritmo por el ritmo mismo, aunque era de carácter general, común a todos los franceses, y no particular del individuo que yo representaba.

El espectáculo tuvo un éxito estrepitoso y se repitió muchas veces con la sala repleta; claro que la función era gratuita. La posibilidad de hacer muchas funciones de cada espectáculo nos llenó de orgullo. O sea, que nos hicimos populares. La heroína de la velada era mi hermana Z. S. Alekséieva y yo tuve un considerable éxito.

Pero ¿se obtuvo algún provecho artístico de ese espectáculo? Creo que sí y que incluso tuvo un doble carácter. En primer lugar la imitación del idioma francés aligeró nuestro pesado lenguaje y le comunicó cierta agudeza al suavizar la densa sonoridad característica del ruso. En segundo lugar el contenido de la obra y el carácter de los personajes exigió de nosotros, como es natural, un nuevo enfoque, consistente en partir de lo característico. Efectivamente, en el primer acto yo aparecía como un joven soldado, el corneta Piou-piou, en el segundo como un hábil oficial de unos veinticinco años y en el último como un anciano general retirado y enfermo de gota.

Poco importa que lo característico que yo buscaba entonces fuese de carácter externo. Puede que a veces lo externo conduzca a lo interno. Desde luego, éste no es el mejor camino para la creación, pero a veces puede resultar provechoso. Y es un camino que en ciertas ocasiones me ha ayudado a vivir el personaje, como me había ocurrido anteriormente en los ensayos de *El señor práctico*, donde interpreté a un estudiante.

En la siguiente temporada invernal en el comedor-teatro de la ciudad el Círculo casero Alekséiev preparó, bajo la dirección de mi hermano V. S. Aleséiev, un montaje grande y difícil: la opereta ambientada en Japón *El mikado* con música del compositor inglés Sullivan y decorados de K. A. Korovin.^[94]

Durante todo ese invierno nuestra casa se convirtió en un rincón japonés. Una familia entera de acróbatas japoneses que trabajaban en el circo de la ciudad pasaban día y noche en nuestra casa. Resultaron ser muy buena gente y, como se dice habitualmente, cayeron bien en la casa. Los japoneses nos enseñaron todas sus costumbres: la manera de andar, de controlarse, de inclinarse para saludar, de bailar, de gesticular con el abanico y de dominarlo. Ése es un buen ejercicio para el cuerpo. Siguiendo sus indicaciones se confeccionaron unos trajes japoneses de percal con cinturones, para que pudiesen ensayar con ellos todos los participantes e incluso quienes no participaban en el espectáculo. Nosotros mismos practicábamos cómo ponerlos y atarlos. Las mujeres andaban días enteros con las piernas atadas por las rodillas; el abanico se convirtió en un objeto indispensable, siempre en las manos.

Entre nosotros surgió la necesidad, habitual entre los japoneses, de explicarnos con ayuda del abanico.

Cuando volvíamos a casa al terminar nuestras tareas diurnas nos vestíamos con

cierta solemnidad con nuestros trajes japoneses de ensayo y los llevábamos puestos toda la tarde hasta la hora de dormir, y cuando era festivo todo el día. Al sentarnos a la mesa para almorzar o tomar el té intentábamos hacerlo con solemnidad, como auténticos japoneses, abriendo y cerrando constantemente los abanicos.

Teníamos clases de bailes japoneses y las mujeres aprendían todos los recursos para seducir de las geishas. Aprendimos a girar sobre los talones manteniendo el ritmo, a mostrar alternativamente el perfil derecho y el izquierdo, a caer al suelo doblados por la mitad como los gimnastas, a doblar el compás con un paso menudo, a saltar, a andar a pasitrote, moviendo los pies con coquetería. Por último, algunas damas aprendieron a lanzar el abanico al ritmo de la música, describiendo con él un semicírculo, a otro bailarín o cantante. Aprendimos a hacer juegos malabares con él, a echarlo sobre el hombro, a pasarlo de una a otra mano entre las piernas y, lo que es más importante, asimilamos sin excepción todas las posiciones japonesas del abanico, creamos toda una gama de gestos que fueron numerados y señalados a lo largo de toda la partitura como si fuesen notas musicales. De este modo cada pasaje, compás o nota acentuada tenía su propio gesto, movimiento o acción con el abanico. En las escenas corales se asignaba a cada uno de los cantantes una gama de gestos y movimientos con el abanico que correspondían a cada nota acentuada o pasaje. Cada posición del abanico se determinaba teniendo en cuenta a todo el grupo, de manera que se formaba una especie de imagen caleidoscópica en constante cambio: mientras unos elevaban con rapidez el abanico, otros lo bajaban casi hasta el nivel del suelo, un tercer grupo hacía movimientos hacia la derecha y un cuarto hacia la izquierda.

Cuando en las grandes escenas de conjunto se ponía en marcha todo este caleidoscopio y sobre el escenario volaban grandes, pequeños y medianos abanicos rojos, verdes y amarillos, se cortaba la respiración ante este impresionante efecto teatral. Se construyeron muchísimas plataformas de todo tipo para que se pudiese ver a todos los intérpretes, desde el primer plano, donde estaban tumbados en el suelo algunos de los actores con sus abanicos, hasta el fondo, donde otros estaban de pie en los lugares más altos; así se llenaba de abanicos todo el arco de la embocadura, que no era muy alto y los abanicos cubrían totalmente el hueco como si fuera un telón. Las plataformas son un recurso antiguo pero eficaz para que el director pueda distribuir cómodamente los diversos grupos de actores. Añado a la descripción del espectáculo los pintorescos trajes, muchos de ellos genuinamente japoneses, las armaduras de los samuráis, las insignias y toda suerte de objetos auténticamente japoneses; la original plástica, la habilidad de los actores, los malabarismos, la acrobacia, el ritmo, las danzas, los hermosos rostros de las señoritas y de los jóvenes, el ardor y el temperamento, todo ello explica el éxito que tuvo el espectáculo.

Únicamente yo era una mancha en él.

¡Qué extraño e inexplicable!

¡Cómo era posible que yo, uno de los ayudantes de dirección, que ayudaba a mi hermano, director de la opereta, a encontrar un nuevo tono y un nuevo estilo de

escenificación, no quisiese como actor abandonar la belleza ficticia, vulgar, operístico-teatral, típica de las tarjetas postales de mal gusto!

Después de haber trabajado la plástica en los ejercicios veraniegos en el vacío vestíbulo mencionado anteriormente, no podía olvidarme de lo descubierto en él, ahora que estaba ensayando la opereta japonesa, así que trataba de encajar en ella al apuesto cantante de ópera italiana. ¡Cómo iba a encorvar a la japonesa mi alta y esbelta figura, si no dejaba de soñar con mantenerla erguida! Así que en aquella ocasión también me aferré a los viejos errores y a la banalidad operística.

Para el siguiente montaje nos decidimos por un drama, pues ya estábamos hartos de la opereta. Quizá no valdría la pena mencionar este montaje si no estuviese vinculado a una circunstancia que influyó en mí como actor. El hecho es que en la función a que me refiero se me ocurrió interpretar un personaje trágico en un vodevil de lo más simple. Se titulaba *Una desgracia especial*.^[95] El argumento de la obra era completamente trivial: un hombre finge una tragedia con la intención de dar una lección a su mujer y despertar en ella un impulso amoroso; para ello simula haber ingerido un veneno que ya está haciendo su efecto mortal. Al final todo termina en una escena de besos.

Este vodevil superficial me hacía falta, no para hacer reír, sino para probar en él mi propia fuerza dramática, para producir una conmoción en el espectador. Estúpidamente intentaba conseguir un efecto imposible. Y ése fue el origen de toda una serie de episodios cómicos.

—¿Impresiona? —preguntaba yo tras un ensayo.

—No sé qué decir... a mí, la verdad es que no me ha impresionado —decía disculpándose el espectador.

—Bueno, ¿y ahora..?

Yo corría al escenario e interpretaba todo de nuevo desde el principio, me esforzaba aún más y eso hacía que resultase todavía peor.

Pero... el maquillaje, la juventud, la potente y llamativa voz, la afectación teatral, los buenos modelos a los que copiaba hacía que acabase gustando a algunos. Y, como no hay actor que no tenga sus propios admiradores, yo también los tuve en ese papel y, claro está, solo a ellos les reconocía competentes al hablar de mi trabajo, atribuyendo a la envidia, la ignorancia y el bajo nivel de comprensión todas las críticas.

Para justificar sus errores y su obcecación los actores tienen su propio arsenal de razones y pretextos. Yo también los tenía en cantidad más que suficiente para convencerme de que era un actor trágico nato. ¡No faltaba más! ¡Si incluso en un vodevil había conseguido conmocionar al público! En realidad el asunto era distinto. Los adornos operísticos de la tragedia hacen que todo se magnifique y salte más a la vista. Por eso mis errores se manifestaron en aquella ocasión con más intensidad que en otras funciones. Cuando la falsedad se manifiesta a media voz es simplemente desagradable, pero si lo hace a gritos el resultado es mucho peor. En aquella ocasión

yo falseé a grito pelado.

De todas formas, podría decirse que en aquella función interpreté mi primer papel trágico.

El competidor

Por aquel entonces nos surgió un serio competidor en el campo de los espectáculos caseros. Me refiero al círculo de Savva Ivánovich Mámontov.

Al principio de este libro había prometido dedicar unas palabras a este maravilloso hombre, célebre no solo en el terreno del arte, sino también en el ámbito de la actividad social. Fue él, Mámontov, quien llevó el ferrocarril al norte, a Arjánguensk y a Múrmansk, para abrir una salida al mar, y al sur en dirección a las minas de carbón de Donetsk para unirlas con el centro hullero; aunque entonces, cuando emprendió esta importante empresa, se rieron de él, tildándole de estafador y aventurero. Fue él quien, gracias a su labor de mecenazgo en la ópera, y también a las valiosas indicaciones que daba a los intérpretes acerca del maquillaje, los trajes, el gesto e incluso el canto y, en general, la creación de personajes, dio un gran impulso a la cultura operística rusa, promovió a Shaliapin y a través de él popularizó a Músorgski, desdeñado por muchos conocedores; propició en su teatro el enorme éxito de la ópera *Sadkó* de Rimski-Kórsakov; contribuyó a la creación de *La novia del zar* y de la ópera *Saltán*, compuestas para la compañía de ópera y representadas por primera vez en ella. También en la ópera de Mámontov, donde se hicieron magníficos montajes dirigidos por él mismo, vimos por primera vez, en lugar de decorados artesanales en el peor sentido de la palabra, gran número de creaciones salidas de los pinceles de Vasnetsov, Polénov, Serov y Korovin, quienes, junto a Repin, Antokolski y otros de los mejores pintores rusos de la época, casi crecieron y podría decirse que pasaron la vida en casa de Mámontov y entre su familia. Finalmente, quién sabe, puede que sin él tampoco el famoso Vrúbel hubiese podido llegar a la cima y alcanzar la gloria. Resulta que sus cuadros habían sido rechazados por la organización de la exposición de pintura de toda Rusia que se celebró en la ciudad de Nizhegorodsk: ni siquiera la enérgica intercesión de Mámontov consiguió que el jurado hiciese una valoración más benévola. Entonces Savva Ivánovich construyó con sus propios recursos un pabellón entero para Vrúbel y expuso en él sus obras. El pintor atrajo la atención del público, fue reconocido por muchos y posteriormente se hizo famoso.

La casa de Mámontov estaba en la calle Sadóvaia, cerca de Krasnie Vorota y de nuestra casa. Era un refugio para jóvenes pintores, escultores, actores, músicos, cantantes y bailarines. Mámontov se interesaba por todas las artes y era un buen

conocedor de ellas. Una o dos veces al año se organizaban en su casa funciones infantiles y a veces también para adultos. La mayoría de las veces se escenificaban obras de creación propia; las escribía el dueño de la casa o su hijo; a veces conocidos compositores presentaban sus óperas u operetas. Así se estrenó la ópera *Camorra* con libreto de Mámontov hijo. También representaban obras de famosos escritores rusos como *La doncella de nieve* de Ostrovski, para la que Viktor Vasnetsov diseñó los decorados y los trajes, que han sido reproducidos en diversas ediciones ilustradas. Aquellas famosas funciones, que estaban en total contraposición a nuestro casero Círculo Alekséiev, se montaban siempre a toda prisa durante las vacaciones de Navidad o en carnavales, cuando se interrumpían las clases de los niños. El espectáculo se ensayaba y se preparaban los decorados y los trajes en dos semanas. Durante ese tiempo el trabajo no se interrumpía, ni de día ni de noche y la casa se transformaba en un inmenso taller. Jóvenes y niños, parientes y conocidos llegaban de todos los rincones y colaboraban en las tareas. Unos trituraban el polvo para hacer pintura, otros preparaban las telas y ayudaban a los pintores a pintarlas, otros trabajaban con el mobiliario y la utilería. El sector femenino cortaba y cosía los trajes bajo la constante vigilancia de los propios figurinistas,^[96] a los que llamaban constantemente pidiéndoles explicaciones. En todos los rincones había mesas para cortar trajes: allí mismo probaban los trajes a los intérpretes, a los que muy a menudo sacaban del ensayo; allí trabajaban turnándose día y noche costureras voluntarias y contratadas. En otro rincón un músico repasaba al piano un aria o una copla con un intérprete de pocos años que evidentemente no poseía grandes dotes musicales. Todo ese trabajo en casa se hacía acompañado del estrépito y el golpeteo de los trabajos de carpintería que se oía en el despacho, que era donde se encontraba el taller del amo de casa. Allí se construían las plataformas y el escenario. Allí mismo, sin que le molestase el ruido, entre tablas y virutas, uno de los muchos directores del espectáculo repasaba los papeles con los intérpretes. Otro ensayo similar se organizaba en el lugar de mayor tránsito de la casa: la escalera principal. Frecuentemente alguien bajaba corriendo la escalera con alguno de los incontables problemas relacionados con la actuación o la dirección e iba a consultar al director principal del espectáculo, es decir, el propio Mámontov. Él estaba en el espacioso comedor, sentado a la mesa servida para el té y en la que la comida permanecía todo el día; allí se congregaban los trabajadores voluntarios que ayudaban en la preparación del espectáculo. En medio de ese ruido y ese rumor constante de voces, el amo de la casa escribía la obra mientras en la planta superior se ensayaban los primeros actos. Apenas terminaba una cuartilla, se copiaba inmediatamente y se entregaba al intérprete, que corría escaleras arriba a ensayar con la nueva hoja, antes de que la tinta se hubiera secado del todo. Mámontov poseía una asombrosa capacidad para trabajar en presencia de mucha gente y hacer varias cosas al mismo tiempo. En estos casos dirigía todo el trabajo al mismo tiempo que escribía, bromeaba con los jóvenes, dictaba documentos mercantiles y telegramas relacionados con sus

complejos asuntos ferroviarios, de los que era iniciador y director.

Al final se presentaba al público el resultado del trabajo de dos semanas, un espectáculo singular que maravillaba y hacía rabiar de envidia al mismo tiempo.

Por una parte estaban los maravillosos decorados salidos del pincel de los mejores pintores y un formidable montaje escénico que anunciaba el comienzo de una nueva era en el arte teatral y ambos conseguían que los mejores teatros de Moscú les prestasen atención. Por otro lado, sobre este fondo actuaban aficionados que no solo no habían tenido tiempo de ensayar como es debido, sino que ni siquiera se habían aprendido sus papeles. Las constantes interrupciones y pausas de los asustados actores, las voces tan bajas que era imposible oírlos, las diversas especies de convulsiones en lugar de gestos, todo ello ocasionado por la timidez y total ausencia de técnica actoral, hacía que el espectáculo no fuese teatral y que la propia obra, el magnífico plan de dirección y el maravilloso movimiento escénico, totalmente impostado en los intérpretes, resultasen completamente superfluos. Hay que admitir que a veces algún que otro papel brillaba por un instante, iluminado fugazmente por el talento del intérprete, ya que entre los participantes en la función también había verdaderos actores. Entonces todo el escenario cobraba vida mientras ese intérprete estaba en él. Aquellos espectáculos parecían creados para demostrar la inutilidad de todos los efectos y todos los decorados cuando falta en el teatro su personaje principal, el actor con talento. Fue ahí donde comprendí la importancia de ese elemento y vi con mis propios ojos lo que significa la ausencia del concepto primordial: todos los componentes, sin excepción, tienen que estar a la misma altura para poder transmitir al espectador la idea fundamental de la obra, y por eso los actores no solo deben pronunciar bien su texto, sino que deben actuar, reaccionar a las réplicas de los demás, es decir, interpretar la escena en conjunto, colectivamente. Se demostraba que es imposible que exista arte en el caos. El arte es orden y armonía. ¡Qué más me da a mí que hayan tardado un día o un año en montar una obra de teatro! Yo no pregunto a un pintor cuánto tiempo ha tardado en crear un cuadro. Lo que a mí me importa es que las creaciones de un artista o de un colectivo artístico de teatro sean íntegras y acabadas, armónicas y proporcionadas, y que todos los participantes se supediten a un objetivo artístico común. Resulta extraño que el propio Mámontov, un artista y un creador tan sensible, encontrase algún aliciente en el descuido y la precipitación de su trabajo teatral. Sobre este tema discutíamos y reñíamos constantemente él y yo y por ello se creó una cierta competencia entre sus espectáculos y los nuestros. Lo cual no me impedía participar en las escenificaciones de Mámontov, interpretar personajes en ellas^[97] y maravillarme sinceramente con el trabajo de sus pintores y sus directores. No obstante, como actor, nada, excepto amargura, recibí de aquellas funciones.

En cualquier caso, estas funciones desempeñaron un gran papel en el arte decorativo del teatro ruso; consiguieron que empezaran a interesarse por él pintores de talento, y desde entonces aparecieron en el horizonte verdaderos artistas que

gradualmente fueron desplazando a los antiguos decoradores, que eran algo parecido a pintores de brocha gorda.

El interregno. Ballet. Carrera operística. Diletantismo

Los asuntos empezaron a ir mal en nuestro Círculo Alekséiev. Mis hermanas se casaron, se casó también mi hermano, todos tuvieron hijos, empezaron a surgir preocupaciones que les impedían dedicar tiempo al teatro. No había posibilidad de organizar un nuevo espectáculo y se inició para mí un período bastante largo de inactividad. Pero mi solícito destino estaba en guardia y no me dejó perder el tiempo. Mientras esperaba un nuevo trabajo me lancé en brazos de Terpsícore,^[98] algo indispensable para cualquiera de nuestros actores de teatro dramático. Sin embargo, yo empecé a ir al ballet sin ningún fin premeditado. En el período de «interregno» no sabía exactamente qué hacer e iba de un lado a otro y así fue como fui a parar al ballet, con el fin de ver cómo mis compañeros, apasionados balletómanos, «hacían el tonto» allí. Fui para burlarme de ellos y yo mismo caí.

Los balletómanos cumplen una especie de servicio. No se pierden una sola función, pero infaliblemente llegan tarde a todas para pasar solemnemente por el pasillo central buscando su butaca al son de la música. El asunto cambia si ella, es decir, el objeto de amor del balletómano está en escena desde el principio del acto. Entonces él llega a su asiento durante la obertura. ¡Dios les guarde de llegar tarde, pues ella se sentiría ofendida! Después de que termine su número, si en el programa no figura ninguna otra diva que goce del reconocimiento general, se considera indigno de un verdadero conocedor del teatro perder el tiempo viendo mediocridades. Mientras éstas bailaban, tenía que ir a un cuartucho especialmente preparado para los balletómanos fumadores y quedarse allí hasta que el acomodador comunicase a los galanes allí reunidos: «¡Que ya empiezan!». Eso quería decir que el objeto de amor de uno u otro balletómano pronto aparecería en escena y que era preciso ir a cubrir el puesto de guardia. No era relevante que el objeto de amor se distinguiese por su gran talento.

Naturalmente, había que verla sin apartar los ojos de los binóculos, no solo cuando estaba bailando, sino sobre todo cuando no lo hacía, pues ése era el momento en que comenzaba el telégrafo mímico. Veamos un ejemplo: ella está esperando en un lateral mientras otra baila. Echa un vistazo a través de las candilejas al lugar reservado por el balletómano, su admirador. Sonríe. Eso quiere decir que todo va bien, que no está disgustada. Si ella no sonrío, mira pensativamente a la lejanía y,

desviando su triste mirada a un lado, baja los ojos y se retira silenciosamente tras los bastidores, eso significa que está ofendida y no quiere mirar. Entonces la cosa va mal. El corazón del pobre balletómano se estremece, la cabeza empieza a darle vueltas. Busca precipitadamente a su amigo, sintiéndose públicamente vejado, se sienta a su lado y le susurra:

—¿Lo has visto?

—Lo he visto —contesta lúgubrementemente su amigo.

—¿Qué significa esto?

—¿Has estado en el callejón?

—He estado.

—¿Ha sonreído? ¿Te ha mandado besos por la ventanilla?

—Los ha mandado.

—Entonces no entiendo nada.

—¿Qué puedo hacer? ¿Enviarle flores?

—¿Estás loco? ¡Enviarle flores a una alumna entre bastidores!

—Pues ¡qué hago entonces!

—Déjame pensar... ¡Aguarda! ¡La mía está mirando!... ¡Bravo! ¡Bravo! Pero ¡aplaude, hombre!

—¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bis!

—No, no va a repetir... Ya se me ha ocurrido lo que vamos a hacer. Cómprale flores, yo le escribiré una nota y se la enviaré, junto con las flores, a la mía. ¿Comprendes? Ella le entregará tus flores y ¡se lo explicará todo!

—¡Genial! ¡Eres mi mejor amigo! ¡Tú siempre me ayudas! ¡Voy corriendo!

En el siguiente acto ella aparece con una flor en el corpiño. Mira hacia el balletómano que había incurrido en falta y sonrío. El balletómano se levanta de un salto y corre de nuevo hacia su amigo.

—¡Ha sonreído! ¡Ha sonreído! ¡Gracias a Dios! Quisiera saber por qué se habrá enfadado.

—Ven a visitarnos después de la función y lo sabrás todo por boca de la mía.

Después de la función el balletómano debía acompañar a la dama de su corazón hasta casa de ella. Los que estaban enamorados de alumnas de la escuela las esperaban en la salida de artistas. Allí se desenvolvían las siguientes escenas. Llegaba un enorme coche-diván.^[99] Abrían la portezuela delantera, o sea, la que quedaba más cerca de la salida de artistas. Ella saltaba dentro y se colocaba delante de la portezuela trasera, ocultándola con su torso e impidiendo ver quién se acercaba desde el exterior. Se bajaba la ventanilla, él se acercaba y le besaba la mano o le entregaba una nota, o le decía algo muy breve, pero lo bastante profundo para que valiese la pena pasarse la noche pensando en ello. Mientras tanto, las demás alumnas, sus amigas, entraban en el carruaje por la puerta delantera.

También había balletómanos tan osados que lograban raptar a la alumna, sentarla en el coche de un intrépido cochero y atravesar a toda velocidad varias calles. Cuando

el coche con las alumnas llegaba a la entrada de la escuela, los prófugos ya estaban allí. Él hacía entrar a su dama por la puerta trasera del carruaje, mientras las otras alumnas salían por la delantera, impidiendo así con sus cuerpos que la estricta cuidadora de la escuela viese el taimado regreso de la prófuga. Pero ésta era una maniobra compleja, pues había que sobornar al cochero, al portero y a toda una organización.

Después de despedirse de la alumna el balletómano iba a casa de su amigo o, más exactamente, a casa de la dama por la que su amigo suspira. Allí todo se aclaraba del modo más simple. Resulta que el triste incidente de aquel día se debía a que el día anterior todos estuvieron en el callejón situado frente a las ventanas de la escuela teatral. A la hora acordada, las alumnas se acercaron a la ventana y enviaron besos acompañados de signos cabalísticos de todo tipo, pero en la ventana de abajo apareció la cuidadora, o sea, la inspectora que estaba de guardia. Entonces los balletómanos corrieron a esconderse. Al cabo de un rato regresaron, pero el balletómano culpable no lo hizo y por eso la dama de su corazón fue objeto de crueles burlas por parte de sus amigas.

En las habitaciones amuebladas alquiladas habitualmente por las bailarinas solteras muchas cosas recordaban la vida estudiantil de las buhardillas. Las ocupantes de varias habitaciones se reunían, alguien corría a la tienda a comprar unos tentempiés, otras compartían lo que tenían, los admiradores llevaban bombones y se obsequiaban los unos a los otros. Así se organizaba una improvisada cena alrededor de un samovar. En esas comidas despellejaban a las actrices y a la dirección o se contaban algunos incidentes de la vida teatral y del mundo entre bastidores, pero lo principal era que se discutía detalladamente la última función. A mí me gustaban mucho esas veladas, pues escuchando lo que se hablaba, descubría los secretos del arte del ballet. Lo más interesante y conveniente para quien no desea estudiar con profundidad una materia, sino que solo quiere conocerla en sus rasgos más generales y tratar de comprender lo que posiblemente tenga que estudiar detenidamente en el futuro, es asistir a las vivas discusiones de los especialistas sobre lo que acaban de presenciar. Estas discusiones sobre modelos vivos, con demostraciones de los principios de que se habla, me introdujeron mejor que cualquier otra cosa en los secretos de la técnica del ballet. Cuando una bailarina no conseguía demostrar algo con palabras, lo hacía con sus piernas, es decir, bailaba. Incluso tuve que desempeñar frecuentemente al papel del *partenaire* y sostener a la bailarina que hacía la demostración. Pero, por culpa de mi extrema torpeza, se me caían y así ponía de manifiesto mi desconocimiento de algún procedimiento técnico o de algún truco. Si a esto añadimos las eternas discusiones de los balletómanos en el cuartucho del salón para fumadores que había en el teatro, al que yo tenía acceso y donde encontraba a inteligentes, eruditos y sensibles estetas que no analizaban la danza desde el punto de vista de su técnica externa, sino desde el punto de vista de la impresión estética que producía en el espectador o de la creación artística, yo ya tenía un bagaje de

conocimientos que me ponía a la altura de los demás. Reitero que todo esto lo asimilaba sin ninguna finalidad en concreto, ya que frecuentemente asistía al ballet, no para aprender, sino porque me gustaba la misteriosa, pintoresca y poética vida de entre bastidores.

Qué bonitos, qué extravagantes son los ángulos de la parte posterior de los decorados, con los sorprendentes reflejos de la luz de los proyectores, de las lámparas maravillosas colocadas por doquier. Aquí son de color azul, allí rojo y allá violeta. Más lejos hay un cromotopo de agua en movimiento.^[100] La sensación de altura infinita y la oscuridad de la parte superior del escenario; la misteriosa profundidad del foso. Los pintorescos grupos de actores que aguardan el momento de salir a escena, vestidos con sus abigarrados trajes de tonos multicolores. Y en el entreacto la potente luz, el impetuoso ajetreo, el caos, el trabajo. De lo alto caen y después suben volando enormes lienzos pictóricos con montañas, peñas, ríos, el mar, el cielo despejado o con nubarrones de tormenta, con plantas paradisíacas y llamas infernales. Por el suelo se deslizan enormes artefactos de paredes coloreadas, columnas en relieve, arcos, fragmentos arquitectónicos.^[101] Agotados operarios sudando a mares, sucios, desgñados, y junto a ellos una etérea bailarina estirando sus piernas y sus brazos, preparándose para salir volando al escenario. Los fracs de los músicos de la orquesta, las libreas de los acomodadores, los uniformes de los militares, la afectada vestimenta de los balletómanos. Ruido, gente, nervios, todo se ha confundido y mezclado, todo el escenario ha quedado desnudo para que, después de haber creado una torre de Babel, volver poco a poco al orden y crear un nuevo cuadro, proporcionado y armónico. ¡Si existe algo prodigioso sobre la tierra, solo puede encontrarse en un escenario teatral!

¿Acaso es posible enamorarse en medio de semejante ambiente? Pues yo me enamoré; durante medio año no aparté los ojos de una de las alumnas de la escuela que, según afirmaban, estaba locamente enamorada de mí y que, al menos a mí me lo parecía, me sonreía y hacía misteriosas señas desde el escenario. Nos presentaron cuando dieron a las alumnas vacaciones por Navidad. Pero... ¡qué escándalo! Resultó que a la que había estado mirando durante medio año no era la que yo consideraba mía.^[102] Sin embargo, también la otra me gustaba, así que me enamoré de golpe también de ella. Todo era infantilmente ingenuo, misterioso y poético, pero lo más importante es que era puro. Se piensa injustamente que en el ballet reina un ambiente de perversión. Yo no lo percibí y recuerdo con gratitud aquel alegre período de enamoramientos y de pasión que viví en el reino de Terpsícore. El ballet es ante todo bello... pero no está hecho para nosotros, los actores de teatro. Nosotros necesitamos algo diferente. Otra práctica, otro ritmo, otro gesto, otro caminar y otro movimiento. ¡Todo, absolutamente todo es de otra naturaleza! Lo único que necesitamos asimilar de ese arte es su asombrosa capacidad para trabajar nuestro propio cuerpo.

En aquella época en que yo estaba entusiasmado con el ballet llegó a Moscú la famosa bailarina italiana Zucchi,^[103] asidua visitante de nuestra casa. No pocas veces bailó en nuestro escenario después de la comida.

Por aquel entonces mis hermanos tenían un maestro que era jorobado.

Según una superstición italiana, para ser feliz hay que abrazar y besar unas cuantas veces a un jorobado. Zucchi quería ser muy feliz y para ello tendría que besar muchas veces al jorobado. Pero ¿cómo haría para conseguirlo?

Y fue entonces cuando le sugerimos una idea a Zucchi; haría como si quisiese proteger con buenos augurios la función benéfica del ballet *Esmeralda* que iba a hacer en nuestra casa y para ello pediría al jorobado que interpretase el papel de Quasimodo. Así, con el pretexto de los ensayos y de la repetición de ciertas partes del ballet, podría abrazar y besar al jorobado con toda libertad tantas veces como lo exigiera la felicidad italiana. Yo mismo me encargaría de llevar la cuenta de los besos y los abrazos.

Comenzaron los ensayos, en los que Zucchi era la directora y la intérprete de *Esmeralda*, el personaje principal. Allí tuve la oportunidad de verla, tanto bailando y dirigiendo como interpretando. Y no necesitábamos más. Gracias a la superstición, Zucchi se tomaba el trabajo muy en serio. Tuvo que organizar los ensayos de tal forma que el jorobado creyese en su seriedad y en la necesidad de nuestro proyecto teatral. Pudimos observar de cerca el trabajo de aquella gran artista y al hacerlo nos dimos cuenta de que era, ante todo, actriz dramática y después bailarina, aunque también en esa faceta alcanzaba un buen nivel. En aquellos ensayos, hechos medio en broma, pude observar su inagotable fantasía, su capacidad de comprensión inmediata, su ingenio, su originalidad su buen gusto en la solución de problemas creativos y en la concepción del movimiento, su extraordinaria facilidad de adaptación y, lo que es más importante, su ingenua e infantil fe en lo que en cada instante estaba haciendo en escena y en lo que ocurría alrededor de ella. Zucchi ponía en la escena toda su atención, sin reservas.

También me asombraba la libertad y la total falta de tensión en sus músculos en los momentos de fuerte impulso emocional, tanto en el drama como cuando bailaba y yo me acercaba a ella para sostenerla como *partenaire*. Pero yo hacía todo lo contrario, siempre estaba tenso en el escenario y mi fantasía estaba aletargada, ya que tomaba como modelo las ideas de los demás. Mi ingenio escénico, mi capacidad de adaptación, mi gusto por el trabajo y todo lo demás consistía solamente en buscar mi parecido con los actores a los que copiaba. No tenía dónde aplicar mi propio gusto ni mi originalidad, y eso ocurría, también entonces, porque utilizaba los modelos ya elaborados de los demás. No prestaba atención a lo que sucedía en el escenario en un determinado momento, sino a lo que había sucedido o había podido suceder en otras escenas que me servían de modelo. Lo que yo hacía no lo sentía, sino que copiaba lo

que sentían otros. Pero no se pueden vivir sentimientos ajenos, pues es imposible transformar éstos en propios. Por eso el resultado de copiar una vivencia ajena es solo el aspecto externo. Yo hacía extraordinarios esfuerzos y por eso me tensionaba físicamente. Puede que Zucchi fuese la primera persona que me hizo pensar en mis errores, contra los que aún no sabía cómo luchar.

Después del ballet y bajo la influencia de Mámontov comenzó en mi vida artística la etapa del entusiasmo por la ópera. En la década de 1870 hubo un resurgimiento de la ópera nacional rusa. Chaikovski y otros talentos de la música empezaron a componer para el teatro. Me dejé llevar por el entusiasmo general, me imaginé ser un cantante y empecé a prepararme para una carrera operística.

Por aquel entonces triunfaba en la enseñanza el famoso cantante Fiódor Petróvich Komissarzhevski,^[104] padre de la famosa actriz Vera Fiódorovna Komissarzhévskaja y del célebre director de nuestros días Fiódor Fiódorovich Komissarzhevski. Empecé a tomar clases de canto con él. Todos los días, al acabar mis ocupaciones en la oficina, a menudo sin tiempo para comer, iba volando al otro extremo de la ciudad para recibir una clase de mi nuevo amigo. Ignoro qué fue lo que aportó más beneficios: las propias clases o las conversaciones después de ellas.

Cuando creí que mis clases de canto habían avanzado lo suficiente para poder presentarme ante el público en algún papel, se decidió preparar una función. El propio F. P. Komissarzhevski, que echaba de menos el escenario, quiso actuar a mi lado. Nuestro teatro-comedor seguía desocupado y por eso decidimos aprovecharlo. Yo estaba preparando dos escenas: el dúo con Mefistófeles de *Fausto* (Komissarzhevski y yo) y el primer acto de la ópera de Dargomizhski *La rusalka*,^[105] en el que yo cantaba la parte del molinero y Komissarzhevski la parte del príncipe. También se prepararon otros fragmentos para los demás alumnos, donde intervenían verdaderos cantantes, cuyas voces no tenían ni punto de comparación con la mía. En el segundo ensayo ya me quedé afónico y, cuanto más cantaba, más empeoraba.

¡Qué lástima! Resulta agradable y es extraordinariamente fácil actuar en una ópera. Precisamente actuar, pero no cantar, sobre todo cuando no se tiene voz. Todo está hecho ya por el compositor, lo único que hace falta es transmitir como es debido lo que él ha creado y el éxito está garantizado. No comprendo cómo hay gente que no se entusiasma con lo que ha escrito un compositor de talento. Su música, su orquestación, sus *leitmotifs* son tan claros, convincentes y expresivos que hasta un muerto podría interpretarlos. Lo único que se necesita es propiciar la entrega a la mágica fuerza del sonido. Además, los estereotipos de Mefistófeles y del molinero de *La rusalka* son tan convincentes, claros y definidos que no requieren trabajo previo; sal y actúa como de costumbre. En una palabra: ¡copia y ya está! Mis ideales de entonces llegaban hasta ahí, no iban más lejos, sobre todo teniendo en cuenta que yo quería parecerme a los verdaderos actores. En concreto quería parecerme al ídolo de

turno.

Afortunadamente para mí la función no fue más allá del ensayo general, pues estaba claro que no me proporcionaría gloria alguna. Además, debido al esfuerzo hecho día tras día se me fue debilitando la voz hasta que llegó el momento en que mi garganta no podía emitir más que un leve ronquido.

Después de compartir escenario con auténticos cantantes, me di cuenta de mis pocas aptitudes vocales para la ópera y de que mi preparación musical era insuficiente. Todo ello me llevó a la convicción de que nunca sería cantante y que debía abandonar mis sueños de hacer carrera en la ópera.

Cesaron las clases de canto, pero yo continué visitando casi a diario a mi antiguo profesor, F. P. Komissarzhevski, para hablar con él de arte y encontrarme en su casa con personas vinculadas a la música y al canto, con profesores del Conservatorio, donde Komissarzhevski dirigía una clase de ópera y yo continuaba siendo uno de los administradores. Confieso que albergaba en secreto la idea de convertirme en ayudante de Komissarzhevski en una clase de ritmo que había inventado para mí. El caso es que no había podido desprenderme de la fascinante impresión que, en los ensayos de ópera me había producido la interacción del ritmo con la música. No podía dejar de fijarme en que los cantantes se las ingeniaban para combinar varios ritmos totalmente diferentes al mismo tiempo. La orquesta y el compositor mantienen un mismo ritmo, el canto lo sigue invariablemente, pero el coro alza y baja los brazos automáticamente con otro ritmo y se mueve con un tercero; los cantantes según su propio estado de ánimo, actúan, o más exactamente no actúan, a un ritmo diferente o, mejor dicho, sin ningún ritmo.

Yo demostré a Komissarzhevski que era preciso cultivar el ritmo físico del cantante. Mi idea le entusiasmó. Ya habíamos encontrado un acompañante-improvisador y durante noches enteras vivíamos, nos movíamos, nos sentábamos y callábamos a ritmo.

Por desgracia el Conservatorio le negó a Komissarzhevski la posibilidad de organizar la proyectada clase y nuestros experimentos quedaron interrumpidos, pero desde entonces me basta con escuchar una música para involuntariamente empezar a moverme y gesticular rítmicamente sobre fundamentos que la música me sugiere.

Estos fundamentos, que entonces aún no estaban claros para mí, también se reflejaban en mi trabajo teatral en escena, aunque no podía comprender qué era lo que me conducía y me hacía caer en una u otra corriente rítmica.

Tras percibirlo a tientas, pero sin una conciencia global del concepto de ritmo, me olvidé de él por algún tiempo. Aunque, al parecer, el trabajo de mi inconsciente no se interrumpió. Sin embargo... pero de esto hablaré en su momento.

Así pues, yo no tenía vocación para el canto. ¿Qué podía hacer? ¿Volver a la opereta, a las funciones caseras? Pero ya no podía hacerlo, había aprendido demasiado de Komissarzhevski de la elevada misión e ideales del arte.

Además, como ya dije anteriormente, nuestra agrupación teatral se había

desintegrado.

Quedaba el teatro dramático. Pero yo me daba cuenta de que ése era el arte escénico más difícil de estudiar. Me encontraba en una encrucijada, me agitaba de un lado a otro sin conseguir orientarme.

En este período de «interregno», que continuaba prolongándose, el destino me dio una lección muy útil para mi desarrollo como actor.

El caso fue que en nuestro local teatral se representó un espectáculo con fines benéficos. El atractivo para el público era que junto a nosotros, los aficionados del Círculo Alekséiev, actuaban algunos actores del teatro Mali. Se presentaba *El afortunado*, una obra de Nemiróvich-Dánchenko, quien por entonces era el dramaturgo más popular y talentoso. Entre los participantes se encontraba la famosa Glikeria Nikoláievna Fedótova, Olga Ósipovna Sadóvskaia y otros actores de nuestro glorioso teatro Mali, al que yo estaba tan agradecido. ¡Era un inesperado e inmerecido honor para nosotros! Sentí mi insignificancia ante aquellos grandes actores que me emocionaban y me conmovían por su actitud con nosotros.

La obra *El afortunado* formaba parte del repertorio del teatro Mali y se había representado decenas de veces a lo largo de la temporada. Pero para nosotros era totalmente nueva. Estaba claro que los ensayos no se hacían para los actores del teatro Mali, sino para los aficionados del Círculo Alekséiev. A pesar de ello, las famosas actrices que habían interpretado la obra decenas de veces llegaban media hora antes del comienzo, se preparaban para el ensayo y a la hora señalada salían al escenario y esperaban allí, mientras que los aficionados llegaban tarde (por supuesto, yo no).

Las célebres actrices ensayaban con toda la potencia de su voz, pero los aficionados susurraban el papel y recitaban el texto con el libreto en las manos.

Es cierto que se trataba de personas muy ocupadas y que no disponían de tiempo libre. Pero ¡qué importaba eso para el arte, para los actores, para el teatro!

Por primera vez me encontraba sobre las tablas con genuinos actores de gran talento. ¡Era un importante momento de mi vida! Pero yo me amedrentaba, me turbaba, me enojaba conmigo mismo y, a causa de mi timidez, decía que comprendía lo que tenía que hacer, cuando en realidad no captaba lo que me explicaban. Mi preocupación fundamental era no enojar, no detener, recordar y copiar lo que me enseñaban. Justamente lo contrario de lo que se necesita para alcanzar el verdadero estado creativo. Pero yo no sabía actuar de otra manera y aquél no era el mejor momento para enseñarme. No se podían convertir los ensayos en clases de arte dramático, y menos aún teniendo en cuenta que había pasado tan poco tiempo desde que abandonara la escuela teatral y que era mi antigua profesora, Glikeria Nikoláievna Fedótova, la misma con la que en aquellos momentos ensayaba en calidad de actor ya formado.

Debido a mi falta de experiencia, propia de un aficionado, no sabía «mantener la acción», como dicen los actores. Me surgía la chispa e inmediatamente se apagaba.

Por este motivo tanto el habla como la acción unas veces eran enérgicos y entonces la voz vibraba, las palabras se pronunciaban claramente y llegaban hasta el espectador, y otras todo volvía a apagarse y languidecer, empezaba a susurrar, acortaba las palabras y desde la sala me gritaban durante el ensayo: «¡Más alto!».

Naturalmente, podía obligarme a hablar alto, a actuar con energía, pero, cuando uno se esfuerza intensificando la altura por la altura, el ímpetu por el ímpetu, sin sentido ni motivación interna, la situación creada se hace aún más vergonzosa. Una situación así no puede producir un estado creativo. Yo veía claramente que a mi lado había verdaderos actores a los que siempre creía internamente motivados por algo, algo que los mantenía invariablemente en un elevado nivel de energía y que no permitía que ese nivel decayese. Ellos no podían dejar de hablar en voz alta, no podían dejar de estar activos al nivel adecuado. Aunque una pena les royese el corazón o les doliese la cabeza o la garganta, a pesar de todo seguían actuando con energía y hablaban en voz alta. Todo lo contrario de lo que nos pasaba a nosotros, unos aficionados por aquel entonces. Nosotros necesitábamos que alguien de fuera nos animase, nos impulsase, nos alegrase. No éramos nosotros los que teníamos al público en un puño, sino todo lo contrario, nosotros esperábamos que el público nos cogiese en sus manos, nos estimulase, nos acariciase y entonces tal vez se despertasen en nosotros deseos de actuar poniendo algo de nuestra parte.

—¿Qué está pasando? —preguntaba yo a Fedótova.

—Padrecito, usted no sabe por dónde empezar. Pero, claro, no le da la gana estudiar —me pinchaba Fedótova, suavizando la mordacidad de sus palabras con su voz cantarina y su dicción acariciante—. Le falta entrenamiento, firmeza y disciplina. Sin esas cualidades es imposible ser actor.

—¿Y cómo puedo forjar en mí la disciplina? —preguntaba insistentemente.

—Actúe con nosotros más a menudo, padrecito. Nosotros le adiestraremos. Es que nosotros no somos siempre así, como nos ve hoy. A veces también somos severos. ¡Ay, padrecito, cómo reñimos, si usted viera cómo reñimos! Es que los actores de hoy se quedan sentados cada vez más a menudo con los brazos cruzados y esperan que Apolo les mande la inspiración. ¡Y eso es en vano, padrecito! Apolo ya tiene bastantes problemas con los suyos propios.

Y, efectivamente, cuando empezó la función, se levantó el telón y los bien entrenados actores empezaron a hablar en el tono debido, arrastrándonos tras ellos como si nos hubiesen cogido al lazo. Con ellos era imposible adormecerse o bajar el tono. Incluso me pareció estar actuando con inspiración. Pero desgraciadamente solo me lo parecía. El papel no estaba logrado, ni mucho menos.

El entrenamiento y la disciplina de los verdaderos actores se puso aún de mayor relieve cuando repetimos *El afortunado* en otra ciudad, en Riazán, donde actuamos con el mismo reparto, es decir, con los actores del teatro Mali y conmigo.^[106] Esto es lo que ocurrió.

Estuve en el extranjero y regresé a Moscú. En el andén vi, entre quienes

esperaban a los viajeros, a mi compañero Fedótov,^[107] el hijo de la actriz Fedótova, que era uno de los participantes en la función.

Había venido en nombre de toda la compañía para pedir encarecidamente que los sacara de un apuro. Tenía que ir inmediatamente con ellos a Riazán^[108] para interpretar allí mi papel en sustitución de A. I. Yuzhin, actor del teatro Mali que había caído enfermo. No podía negarme y fui, a pesar del cansancio que tenía después del largo viaje desde el extranjero, y sin poder siquiera ver a los míos, que me esperaban en casa. Nos llevaron a Riazán en un vagón de segunda clase. Me dieron un libreto para que preparase el papel, que recordaba a medias, ya que nunca me lo aprendí bien y lo había interpretado una sola vez. Entre el ruido del vagón, el ir y venir de pasajeros, la charlatanería y el alboroto, se me aturdió la cabeza y empecé a asimilar con dificultad lo que leía. No podía recordar el texto, me inquietaba y por momentos llegaba a desesperarme, pues lo que mayor temor me producía en el escenario era no saberme bien el texto.

«Bueno —pensaba yo—, ahora llegaremos y, si Dios quiere, encontraremos una habitación libre para aislarme y concentrarme y, al menos una vez, podré leer con mucha atención el papel.»

Pero no fue así. La función no se hacía en un teatro, sino en una especie de club militar. Había un pequeño escenario de aficionados y junto a él una sola sala dividida por biombos. En ella estaban todos los camerinos, masculinos y femeninos, además del *foyer*^[109] de los actores, donde se había dispuesto una mesa para nosotros, con un samovar y todo lo necesario para tomar el té. También habían metido allí una banda militar, a fin de reservar el mayor espacio posible para los espectadores. Cuando la banda comenzó a tocar todas sus trompetas y a redoblar todos sus tambores mientras nosotros nos vestíamos y maquillábamos, se me nubló la vista.

Cuando salí al escenario me pareció que alguien había silbado... Otra vez... Otro... más fuerte... ¡No podía comprender que era lo que sucedía! Me detuve, observé al público y vi que algunos espectadores se inclinaban hacia mí y me silbaban con rabia.

«¿Por qué? ¿Qué ha sucedido?»

Resultó que silbaban porque había aparecido yo y no Yuzhin, que era a quien habían anunciado. Yo estaba tan desconcertado que abandoné el escenario y me fui entre bastidores.

«¡Me lo tengo merecido! ¡Hala, ya me han bautizado! ¡He conseguido que me silben!»

No puedo decir que me resultase agradable. Pero, a decir verdad, tampoco vi nada especialmente malo en ello. Incluso estaba algo contento, pues el incidente me otorgaba el derecho a actuar mal. Eso se podía interpretar como un agravio, una ofensa o, sencillamente, como falta de ganas de actuar como es debido. Ese derecho me hizo cobrar ánimos y salí de nuevo al escenario y entonces me recibieron con aplausos, pero el amor propio me hizo tomármelos con desdén, es decir, que me

quedé de pie, como petrificado, como si los aplausos no estuviesen dirigidos a mí. Era de esperar que en tales circunstancias no fuese capaz de interpretar bien un papel para el que no estaba preparado. Además, por primera vez estaba pendiente del apuntador. ¡Qué horrible es estar en escena diciendo un texto mal aprendido y poco ensayado! ¡Es una pesadilla!

Por fin acabó la función. Apenas nos habíamos quitado el maquillaje cuando nos acompañaron a la estación para regresar a Moscú. Pero perdimos el tren y tuvimos que pasar la noche en Riazán. Mientras buscaban habitaciones donde pernoctar, los admiradores de Fedótova y Sadóvskaia improvisaron una cena. ¡Dios mío, qué figura tan lamentable hacía yo entonces, pálido por el dolor de cabeza, con la espalda encorvada y piernas tan débiles que flaqueaban! En medio de la cena me quedé dormido, mientras que Fedótova, que por su edad podría ser mi madre, seguía fresca, jovial, alegre, coqueta, erguida y con ganas de conversación. Su vigor podría hacerla pasar por mi hermana. Sadóvskaia, que tampoco era una mujer joven, no desmerecía de su amiga.

—Pero es que vengo directamente del extranjero —decía yo a modo de justificación.

—Tú vienes del extranjero, y mi madre está enferma, tiene treinta y ocho grados de fiebre —me explicaba su hijo.

«Ahí está lo que hacen el entrenamiento y la disciplina», pensé yo.

Gracias a las frecuentes apariciones en espectáculos de aficionados me hice bastante conocido entre los diletantes moscovitas. Me invitaban gustosamente tanto a funciones esporádicas como a los círculos organizados por ellos, donde conocí a todos los actores aficionados de aquel entonces y trabajé con muchos directores. Al desarrollar esa actividad tenía la oportunidad de escoger las obras que quería, lo cual me permitía ponerme a prueba en diferentes papeles, sobre todo en los dramáticos, con los que siempre sueña la juventud. Cuando una persona rebosa de bríos juveniles y no sabe cómo emplearlos, se ve obligada a «romper en pedazos su pasión». Pero... como ya he dicho en más de una ocasión, del mismo modo que resulta peligroso cantar partes fuertes, como arias de Wagner, sin preparar debidamente la voz, es igualmente peligroso y perjudicial para un joven sin la técnica y la preparación adecuadas ponerse a interpretar papeles para los que aún carece de las condiciones requeridas. Cuando uno empieza a hacer algo que es superior a sus fuerzas, es natural que recurra a diversos subterfugios de cualquier índole, o sea, que se desvíe del camino principal, fundamental. Precisamente yo caí reiteradamente y con fuerza en este error durante el angustioso período de «interregno» que entonces continuaba prolongándose.

Actuaba en distintos espectáculos ocasionales, participaba en círculos de aficionados que surgían y se extinguían con rapidez en polvorientos, fríos y pequeños locales, soportando condiciones terribles. Reiteradas suspensiones de ensayos, constantes faltas a las obligaciones, flirteos en lugar de trabajo, charlatanería,

montajes chapuceros a los que el público asistía solo para bailar después de las funciones.^[110] Teníamos que actuar en locales sin calefacción. Durante las grandes heladas me veía obligado a prepararme un camerino en el piso de una de mis hermanas, que vivía cerca del teatro donde yo actuaba frecuentemente. En cada estreno debía ir en coche hasta el camerino que había en casa de mi hermana para cambiarme de ropa y a la vuelta cubrirme con un abrigo de piel hasta que salía al escenario.

¡Qué espantosas son esas funciones de aficionados! ¡Qué no habré visto! Por ejemplo, a una representación de un vodevil en el que participaban quince personas, no se presentaron ni la mitad de los participantes, así que a nosotros, que participábamos en otra obra, nos obligaron también a actuar en el vodevil. Pero no teníamos la menos idea.

—Pero ¿qué es lo que vamos a interpretar? —preguntábamos perplejos.

—¿Qué van a interpretar? ¿Qué van a interpretar? Venga, salgan de una vez y digan lo que se les ocurra. ¡Cuando el público ya ha pagado por la función, hay que acabarla como sea!

Y acabamos saliendo y diciendo sabe Dios qué. Luego abandonábamos el escenario cuando ya no había nada de que hablar. Después salían otros y hacían lo mismo. Y, cuando el escenario se quedaba vacío, nos obligaban a salir a empujones. Tanto el público como nosotros nos reíamos a carcajadas de lo absurdo que era cuanto pasaba en escena. Al terminar la función todos los espectadores nos llamaban gritando «bis» y el organizador de la función se sentía triunfante.

—¿Lo ven? ¿Lo ven? —decía—. Y ustedes que no querían.

No pocas veces tuvimos que actuar en compañía de personas que resultaban sospechosas. ¿Qué íbamos a hacer? No teníamos dónde actuar y nos moríamos de ganas de hacerlo. En esas compañías había prostitutas y tahúres. Y para mí, una persona «de posición», administrador de la Sociedad Musical Rusa, resultaba peligroso, desde el punto de vista de mi «reputación», actuar en semejantes ambientes. Tenía que ocultarme bajo un apellido inventado, que yo buscaba desesperadamente, confiado en que realmente podría ocultarme. Por aquel entonces estaba entusiasmado con un aficionado, un tal doctor M., que actuaba bajo el fingido apellido de Stanislavski. Él se retiró de la escena, dejó de actuar y yo decidí convertirme en su sucesor, sobre todo teniendo en cuenta que un apellido polaco, tal y como me parecía entonces, serviría mejor para ocultarme.^[111] Sin embargo me equivoqué. Esto es lo que ocurrió.

Yo actuaba entonces en un vodevil francés en tres actos, cuya acción transcurría en el camerino de una actriz, entre bastidores. Encrespado, emperejilado y llevando un enorme ramo de flores entré como una exhalación en escena... y me quedé estupefacto. Ante mí, en el palco central del teatro estaban mi padre, mi madre y las ancianas institutrices. Resulta que en las siguientes escenas debían representarse situaciones que no podrían ser toleradas por la severa censura familiar. A raíz de la

turbación y de la perplejidad me quedé repentinamente rígido. En lugar de un avisado y desenvuelto joven, me salió un muchacho humilde y educado. Cuando volví a casa no me atreví a presentarme ante los ojos de mi familia. Al día siguiente mi padre me dijo solo una frase:

—Si de todas maneras deseas actuar en otra parte, créate entonces un círculo y un repertorio decentes, pero, por favor, no actúes sabe Dios cómo, con cualquier gente y en cualquier porquería.

La vieja institutriz, que aún se acordaba de cuando estaba en la cuna, exclamó:

—Nunca, nunca pensé que nuestro Kostia,^[112] un joven tan limpio, fuese capaz en público... ¡Es horrible! ¡Es horrible! ¿Por qué mis ojos han tenido que ver eso?

No obstante, no hay mal que por bien no venga; en el curso de aquel vagabundeo por funciones de aficionados, conocí a algunas personas que más tarde se convertirían en miembros distinguidos de nuestro círculo de aficionados denominado Sociedad de Arte y Literatura y que, más tarde, también pasarían a formar parte del Teatro del Arte. Entre ellos estaban Artiom, Samárova, Sanin y Lílina.^[113]

Juventud artística

La Sociedad Moscovita de Arte y Literatura

Por aquella época apareció en Moscú Aleksandr Filíppovich Fedótov,^[114] un director teatral célebre en su momento, marido de la famosa actriz Fedótova y padre de mi amigo Aleksandr Aleksándrovich Fedótov, al cual ya me he referido con anterioridad. Aleksandr Filíppovich organizó un espectáculo para presentarse en Moscú, por el cual tenía intención de que lo recordasen. Naturalmente, en esa velada participó su hijo y, a través de él, fui invitado. Se representó *Los litigantes (Les plaideurs)* de Racine, en una traducción al ruso del propio Fedótov, que era también escritor y dramaturgo. El papel principal lo interpretó Fiódor Lvóvich Sologub,^[115] conocido en su época como pintor aficionado y como esteta, primo del conde V. A. Sologub, conocido escritor, autor de *La calesa*, y amigo de V. S. Soloviov. Yo interpretaba el papel principal en la obra en un acto de Gógol *Los jugadores*, con la que daba comienzo el espectáculo.^[116] Por primera vez me encontré con un verdadero director de talento como A. F. Fedótov. El trato con él y los ensayos constituyeron para mí la mejor escuela. Era evidente que yo le había interesado y trató por todos los medios de atraerme al seno de su familia.

El espectáculo de Fedótov tuvo éxito. Después de haber participado en él, ya no podía regresar a mi anterior deambular de aficionado.

Los que habíamos participado en el espectáculo de Fedótov no queríamos separarnos. Empezamos a hablar de la creación de una gran sociedad que podría unir, por una parte, a todos los aficionados en un círculo dramático, y a todos los actores y personalidades de otros teatros y de otras artes en un club artístico sin naipes. Con este mismo proyecto soñábamos hacía tiempo mi amigo Fiódor Petróvich Komissarzhevski y yo. Solo me quedaba ponerlo en relación con Fedótov y discutir plenamente el proyecto de la gran empresa.^[117]

Cuando se desea algo con vehemencia, lo deseado parece un asunto simple y posible. Y a nosotros entonces nos parecía fácil convertir el sueño en realidad: conseguir la suma necesaria de dinero mediante cuotas de los miembros y aportaciones espontáneas. Al igual que, cuando un alud se precipita por una montaña, arrastra todo lo que se le pone en el camino, nuestra nueva empresa, a medida que se desarrollaba, se ampliaba con tareas nuevas, con departamentos siempre nuevos. El representante de los actores y de los escritores era el propio Fedótov, el representante

de la música y de la ópera era Komissarzhevski y el representante de los pintores era el conde Sologub. También se unió a nuestra Sociedad el editor de la revista artístico-literaria *Artist*, surgida en aquella época y que después alcanzaría gran éxito. Los fundadores de esta revista aprovecharon la naciente sociedad para popularizar su comienzo. Al tiempo que se multiplicaban nuestros sueños, decidimos también inaugurar una escuela dramática y operística. ¡Cómo íbamos a prescindir de ellas teniendo entre nosotros a profesores tan conocidos como Fedótov y Komissarzhevski!

Todos estaban encantados con nuestros planes y nos auguraban éxitos, únicamente el conde Sollogub contenía mi exaltada fantasía y me alertaba contra el entusiasmo que experimentaba.

La actriz Fedótova también me llamaba a menudo para prevenirme amistosamente, como una madre, sobre el peligro que parecía amenazarme. Pero la inclinación de mi propia naturaleza, terca, casi obtusa, me impulsaba hacia lo que me apasionaba y las apelaciones a la razón no penetraban en mi conciencia. Yo explicaba el pesimismo de la Fedótova por los problemas familiares con su marido y en cuanto a la experiencia práctica de Sologub, sencillamente no creía en ella, pues él me parecía demasiado artista.

Por suerte o, todo lo contrario, por desgracia, en aquel momento recibí, de manera totalmente inesperada para mí, la respetable suma de veinticinco mil o treinta mil rublos. Como no estaba habituado a tanto dinero, ya me consideraba millonario. La Sociedad creada necesitaba un anticipo para no perder un local adecuado, sin el cual, según nos parecía entonces, era imposible llevar a cabo nuestra nueva empresa. Ofrecí ese dinero. Después fue necesario reparar apresuradamente el local, y para ello se necesitaba más dinero. Como hasta el momento no se contaba con otra fuente de ingresos, recurrieron nuevamente a mí. Y yo, entusiasmado con la empresa, como es natural, accedí a la petición.

A finales de 1888, a mitad de la temporada de invierno, tuvo lugar la solemne inauguración de nuestra Sociedad de Arte y Literatura en un local magníficamente equipado, en cuyo centro había una gran sala de teatro (que también era salón de baile).^[118] Este salón estaba rodeado por un vestíbulo y por una gran sala destinada a los pintores. Éstos mismos habían cubierto de dibujos las paredes, y tanto el mobiliario como la ornamentación fueron encargados según sus diseños. En aquel encantador rincón, los artistas se reunían, hacían bocetos que allí mismo, durante la velada familiar, subastaban y, con el dinero que recogían, cenaban.

Actores de todos los teatros de la época leían e interpretaban pequeñas escenas, improvisaban, organizaban charadas; otros cantaban y unos terceros bailaban. Por cierto, a todos les gustaba la idea de que los actores teatrales actuaran a menudo como bailarines o como cantantes de ópera, y que los del ballet lo hicieran como actores dramáticos.

Toda la intelectualidad estuvo presente la noche de la inauguración de la

Sociedad. Los fundadores, y yo en particular, fuimos felicitados por haber reunido a todos los artistas bajo un mismo techo; nos aseguraron que hacía tiempo que esperaban la fusión de actores y pintores, de músicos y científicos. En la prensa la inauguración fue recibida con entusiasmo. Unos días después se celebró el primer espectáculo de la sección teatral de la Sociedad. Éste tiene su pequeña historia, que quisiera narrar.^[119]

La primera temporada: la operación

Ya en primavera, se había decidido presentar para la inauguración los espectáculos dramáticos *El caballero avaro* de Pushkin y *George Dandin* de Molière. No podíamos haber escogido nada más difícil para aficionados que empezaban. Aún hoy no consigo comprender en qué estábamos pensando cuando escogimos esas obras. Es que Pushkin... cada una de sus frases es tema para toda una obra o, por lo menos, para todo un acto. Interpretar algunas de las páginas en que se vierte su creación equivale a interpretar varias obras grandes. La tragedia sobre la avaricia, que apenas ocupa unas cuantas páginas, encierra, sin olvidar una sola palabra, todo cuanto se ha dicho y se dirá sobre este vicio humano.

Yo actuaba en ambas obras. En la primera, en el trágico papel protagonista del avaro y, en la segunda, en el cómico papel de Sotenville. Los papeles clásicos deben ser fundidos igual que si fuesen una moneda de bronce. Es algo que no está al alcance de un aficionado principiante; lo que necesita es un argumento interesante, acciones externas que por sí mismas mantengan la atención del espectador. Sin embargo, en Pushkin, la fábula es sencilla y apenas existe acción externa. Todo radica en la acción interna.

«¿A quién tomaré como modelo? ¿A quién voy a copiar? No he visto a nadie en ese papel en la escena, no me imagino qué actor podría interpretarlo, ni cómo podría hacerlo —me decía—. La situación es difícil —continuaba pensando—. De una u otra manera Fedótov me sacará de ella. Estoy en sus manos.»

—Hoy voy a dormir, o, mejor dicho, voy a no dormir en su casa —me decía Fedótov—. Haga todo lo posible para que podamos descansar en una misma habitación, uno frente al otro.

Así lo hice.

Fedótov ya era un anciano con una abundante cabellera gris, con bigotes poblados que estaba acostumbrado a que toda la vida le afeitasen, como suelen hacer los actores con una mímica muy vivaz y algún tic facial. Sus ojos siempre corrían nerviosamente de un lugar a otro y pestañeaban. Estaba ya ligeramente encorvado por el asma, que, por cierto, no entorpecía su energía vital. Fedótov fumaba constantemente unos cigarrillos aromáticos de mujer muy finos, que encendía uno tras otro.

En camisa de dormir y con las seniles piernas al aire, empezó con gran entusiasmo y talento, que por cierto le sobraba, a describirme los decorados y el plan de montaje que había concebido para la tragedia. Fedótov consideraba su plan de montaje de la obra como algo «pensado», pero en realidad ni él mismo sabía cómo era ni lo que saldría de él, y fantaseaba delante de mí, improvisando para incitar a la creación tanto a mí como a él mismo. Posteriormente yo hice lo mismo, ya que conozco bien este recurso de los directores. Da igual si en escena todo resulta diferente de como lo hemos imaginado en un principio. Frecuentemente ni uno mismo cree en lo que se puede hacer, en aquello que surge de la imaginación. Sin embargo, esa fantasía es eficaz y despierta la imaginación. Mientras hacía su exposición, yo añadía a su proyecto observaciones e ideas. Después, lo desechábamos todo y tratábamos de empezar desde el principio, de forma distinta y nueva. Pero nos encontrábamos con dificultades y volvíamos a cambiar todo el plan para crear uno nuevo. Finalmente, de todas las innumerables fantasías surgía una especie de concentrado o cristalización que resultaba más consistente, más breve, más parecido a la propia obra de Pushkin. Absorto en sus sueños, Fedótov saltaba de la cama y mostraba muy gráficamente lo que veía con su visión interior. Su figura senil y encorvada, sus finas y delgadas piernas, su rostro nervioso y su claro talento llegaban a esbozar en la oscuridad cierta imagen futura que yo también empezaba a percibir. Lo que veía entonces era un anciano decrepito y nervioso, interesante por su caracterización externa e interna. A mí me resultaba más cercana una imagen diferente, más serena y majestuosa en su vicio, no con un ligero nerviosismo, sino, todo lo contrario, con una firme sobriedad y convicción en la justicia de sus actos. Pero lo cierto es que también el propio Fedótov buscaba esa imagen, y que su nerviosismo era producto del cansancio tras el trabajo diario.

Sin embargo, había una diferencia. Consistía en que su imagen era más vieja y característica que la mía. Estaba tomada exactamente de los cuadros de los maestros antiguos. ¿Recuerdan aquellos rostros típicos de ancianos iluminados por la rojiza luz de una vela, inclinados sobre una espada que limpian de sangre o encorvados sobre un libro? Mi imagen era otra; se trataba sencillamente de un digno padre o anciano de ópera del tipo de Saint-Brie de *Los hugonotes*.^[120] Ya empezaba a adaptarme a la imagen de un conocido barítono italiano, con buenas piernas enfundadas en mallas negras, unas botas maravillosas, amplios pantalones cortos y con la espada y el colete bien ceñidos al talle... ¡Sobre todo la espada! ¡Oh! Ella constituía para mí el atractivo principal del papel. Desde entonces, en mi espíritu vivieron en conflicto dos imágenes completamente diferentes, que no podían convivir en mi interior, lo mismo que dos osos no caben en una misma madriguera.

Se inició un doloroso desdoblamiento. No podía decidir cuál de las dos imágenes era el mejor modelo para copiar: la de Fedótov o la del barítono. En algunos momentos parecía ser la de Fedótov; no podía negar el talento y la originalidad de su concepción. Pero, en otros momentos del personaje, que se daban con bastante más

frecuencia, a floraba el barítono. Bueno, pero ¿acaso era posible renunciar a las bellas piernas enfundadas en mallas y a los altos cuellos españoles, renunciar precisamente en aquel momento en que por fin tenía un hermoso papel medieval como nunca lo había interpretado ni cantado en la ópera cuando era cantante? Entonces me parecía que hablar en verso o cantar eran casi la misma cosa. Está claro que mi mal formado gusto turbó a Fedótov. Al comprender que ese mal gusto me dominaba, se sacudió el polvo, calló y al poco tiempo apagó la vela.

Nuestro segundo encuentro y nuestra segunda conversación sobre el personaje se produjeron cuando nos mostraron los bocetos de los decorados y los trajes, realizados por el pintor F. L. Sologub.

«¡Qué horror!», dije para mí al observar los dibujos.

Imagínense a un vetusto anciano de facciones nobles y aristocráticas con un gastado gorro de cuero sucio en la cabeza que parecía una cofia femenina; con una larga perilla real que hacía tiempo no había sido cortada y casi se convertía en una barba, y con poblados bigotes caídos; vestido con una ancha y gastada malla que le caía por las piernas secas en pesados pliegues; con largos zapatos que parecían zapatillas de dormir y que volvían las piernas más delgadas y estrechas; con una austera y raída camisa semiabierta metida en unos viejos calzones que en otro tiempo fueron fastuosos y una especie de abrigo de mangas amplias como las de un sacerdote. Fuertemente encorvado por la vejez. Todo el cuerpo, alto, delgado y jorobado como un signo de admiración, está inclinado sobre un cofre donde cae el dinero de sus dedos, finos como los de un esqueleto.

«¿Cómo? ¿Un lastimoso miserable en lugar de mi bello barítono? ¡Por nada del mundo!»

Estaba tan desolado que no pude ocultar mi estado de ánimo y empecé a suplicar con lágrimas en los ojos que me librasen de aquel papel que se me había hecho odioso.

—De todas maneras, no lo voy a interpretar más —dije resueltamente.

—Pero ¿qué es lo que quiere? —preguntaron confusos el diseñador y el director. Les expliqué con sinceridad lo que soñaba y lo que me atraía en el personaje. Intenté describir lo que me había imaginado. Incluso enseñé la postal del barítono que llevaba oculta en mi bolsillo.

Hasta el momento no consigo entender cómo convivían en mi interior la falta de gusto del cantante de ópera con el refinamiento del teatro y la opereta franceses, que desarrollaron mi gusto en el campo de la dirección teatral. Evidentemente, en el terreno artístico continuaba siendo el mismo copista desprovisto de gusto.

Fedótov y Sologub empezaron a hacerme una operación: la amputación, destripamiento y lixiviación^[121] de la carroña teatral que aún tenía oculta. Me dieron una reprimenda tal, que jamás la olvidaré. Se rieron tanto de mí y me explicaron tan claramente lo anticuado, inconsistente y vulgar de mi gusto de entonces que al principio me callé, después me avergoncé y, por último, sentí mi total nulidad y la

sensación de haberme vaciado por dentro. Lo viejo no servía, pero no había nada nuevo que lo sustituyese. No me habían convencido aún de lo nuevo, pero, indudablemente me habían hecho dejar de creer en lo viejo. Toda una serie de conversaciones, de muestras de cuadros de maestros antiguos y modernos, de charlas y lecciones impregnadas de talento y de ejemplos edificantes sentaron poco a poco en mí las bases de lo nuevo. Me sentía en el papel del capón al que empiezan a alimentar con succulentas nueces. Tuve que guardar en un cajón la preciada fotografía del barítono, ya que me turbaba mi antiguo sueño con él. ¿Acaso no era esto un éxito?

Pero ¡qué lejos estaba aún de lo que pretendían mis nuevos maestros!

La siguiente etapa en mi trabajo con el personaje consistió en aprender a transmitir exteriormente, físicamente al anciano.

—Para usted es más fácil interpretar a un anciano decrepito que a un simple hombre de avanzada edad —me explicaba Fedótov—: un anciano tiene los perfiles mejor delimitados.

Yo ya estaba algo preparado para representar a un anciano. En mi famoso entrenamiento veraniego ante el espejo en la antesala de nuestra casa de la ciudad, del que ya he hablado anteriormente, había interpretado de todo, incluso el papel de anciano. Además, había observado y copiado mucho a uno de mis conocidos, un anciano decrepito. Entonces experimenté físicamente, en mi propia persona, que su estado normal era parecido al de un joven cuando se siente muy cansado después de una larga marcha: se anquilosan las piernas, los brazos y la espalda, y parecen oxidados y sin lubricación. Antes de ponerse en pie es necesario prepararse, inclinarse hacia delante para desplazar el centro de gravedad, encontrar un punto de apoyo y levantarse con la ayuda de los brazos como si las piernas solo nos sirviesen a medias. Una vez de pie, no hay que erguirse inmediatamente, sino desencorvar la espalda lentamente. Mientras las piernas no se desentumezcan, hay que dar pasitos cortos y solo posteriormente encontrar el paso, ponerse a andar y entonces es cuando uno se da cuenta de que es difícil detenerse. Todo esto no solo lo comprendí teóricamente, sino que también lo sentí en la práctica. Yo podía vivir con aquella sensación senil adaptada al cansancio juvenil. Y me parecía que aquello estaba bien. Cuanto mejor me parecía lo que estaba haciendo, más trataba de aportar al personaje lo que estaba viviendo.

—No, eso no queda bien. Es una horrenda caricatura. Así imitan los niños a los viejos, no hace falta esforzarse tanto. ¡Más sencillez! —me criticaba Fedótov.

Empecé a esforzarme menos, pero seguía siendo demasiado.

—¡Aún más, aún más! —me indicaba.

Yo hacía un esfuerzo cada vez menor, hasta que, por último, dejé de exagerar y únicamente mantuve por inercia el ritmo senil.

—Ahora sí —asentía Fedótov.

¡No entendía nada! Cuando aplicaba los recursos que había encontrado para representar al anciano, me decían: «Eso no sirve para nada», y, cuando abandonaba

los recursos aprobados por el propio Fedótov, me decían: «Eso está bien». ¿Significaba eso que no hacía falta ningún recurso? Entonces renunciaba a los recursos que había encontrado y dejaba de actuar, pero en ese momento me gritaban:

—Más alto, que no se oye nada.

Por más que lo intenté, no conseguí descubrir el secreto.

Posteriores ejercicios con el mismo personaje no dieron resultado. En las partes tranquilas y más sencillas, lograba extraer de mí algunas sensaciones, pero se trataba de sensaciones de actuación que no tenían relación con el personaje. En lo exterior, o sea, físicamente, había alguna vivencia, pero solo estaba relacionada con lo característico del papel del anciano. A pesar de esto, yo era capaz de decir las palabras del texto con bastante facilidad. Solo que no lo hacía siguiendo la motivación interior con que vivía el barón pushkiniano, sino que hablaba sencillamente por hablar. Al parecer es posible admitir la siguiente combinación: obligarse a cojear de una pierna, recoger la habitación con esa cojera y, al mismo tiempo, cantar una canción. Exactamente igual se puede andar como un viejo, ejecutar los movimientos de una escena, las acciones indicadas, y declamar mecánicamente los versos de Pushkin. Estaba visto que en aquel momento ya me era imposible lograr un mejor resultado; hasta ese punto se me había vuelto desagradable el personaje, en cuya piel no podía introducirme. El papel lo tenía, por así decir, puesto sobre los hombros, igual que cuando uno se echa por encima un capote. Pero lo más desagradable era que únicamente en las partes más tranquilas conseguía a duras penas aplicar los recursos técnicos adquiridos anteriormente. Sin embargo, allí donde tenía que emplear toda la fuerza, me ponía tenso y perdía lo poco que había encontrado para el personaje. En estos momentos me invadía lo que anteriormente denominaba inspiración, y eso me hacía engolar la voz, ronquear y susurrar, ponía en tensión todo el cuerpo y declamaba los versos con estilo provinciano, con un falso énfasis en la actuación y con el alma vacía.

Los ensayos se suspendieron, yo me fui a Vichy a tomar las aguas, me pasé el verano torturándome con el personaje y seguí fijándolo cada vez con más fuerza. No podía pensar en otra cosa que no fuese en el papel, lo llevaba prendido en el alma y se había convertido en una enfermiza *idée fixe*. El más horrible de los tormentos humanos es la creación artística. Sientes que algo que le falta al personaje está cerca, a tu lado, que no tienes más que cogerlo, pero lo coges y desaparece no sabes cómo, es como si se te escurriera entre los dedos. Con el alma vacía, sin contenido espiritual, llegas a un momento intenso del papel. Solo es preciso expresarse abiertamente, pero en ese momento parece surgir en el alma un muelle amortiguador que no permite acercarse al sentimiento intenso. Este estado es como el de la sensación que tiene una persona que no se decide a lanzarse al agua helada.

En busca de una salida, recurrí a un nuevo procedimiento que entonces me pareció genial. A unas cuantas verstas de Vichy, hay un viejo castillo medieval con un inmenso sótano.

«Que me encierren allí unas cuantas horas, y en aquella auténtica torre antigua, en aquella terrible soledad, es posible que encuentre el sentimiento, el estado general o la sensación que busco...»: yo mismo no sabía *qué* era lo que entonces me faltaba y *qué* era lo que buscaba.

Me encaminé al castillo e insistí hasta conseguir que me encerrasen en su sótano dos horas completas. Era algo terrible, solitario, oscuro, había ratas y humedad; y todas estas adversidades lo único que consiguieron fue que no pudiese concentrarme en el personaje. Cuando empecé a decir a oscuras el texto que tenía entre ceja y ceja, aquello me pareció sencillamente estúpido. Después me quedé aterido de frío y empecé a temer seriamente que podría coger una pulmonía. Ante ese temor lo que menos hacía era pensar en el personaje. Golpeé la puerta, pero nadie me abría. Me sentí verdaderamente aterrado pero se trataba de un terror que no tenía ninguna relación con el papel.

El único resultado del experimento fue un fuerte resfriado y una desesperación aún mayor. Es evidente que, para convertirse en actor trágico no basta con encerrarse en un sótano lleno de ratas, se necesita algo distinto. Pero ¿qué? Al parecer es necesario todo lo contrario, o sea, ascender uno mismo a un lugar superior, a una esfera elevada. Pero cómo llegar a ese lugar es algo que nadie nos dice. Los directores teatrales explican inteligentemente lo que quieren conseguir, *lo que se necesita* para la obra; a ellos solo les interesa el resultado final. Critican y señalan también *lo que no es necesario*. Pero guardan silencio sobre el camino para alcanzar lo deseado.

—¡Viva el personaje, siéntalo con más fuerza, con más profundidad, vívalo! — dicen.

O también:

—¡Usted no vive el personaje! ¡Es necesario vivirlo! ¡Esfuércese en sentir!

Entonces lo intentas, tratas de hacerlo con todas tus fuerzas, te pones tenso, se te hace un nudo en las tripas, engolas la voz hasta quedar ronco, abres los ojos como platos, haces que se te suba la sangre a la cabeza hasta que te empieza a dar vueltas, te esfuerzas hasta la extenuación como si fueses un recluso, concentras el sentimiento en un punto del estómago y llegas a cansarte de tal modo que te quedas sin fuerzas para repetir la escena según las exigencias del director.

Si esto ocurría en los simples ensayos, ¿qué no sucedería en la función, delante el público, cuando la preocupación me hiciese perder el control sobre mí mismo? Y desde luego, en el estreno, mi actuación fue «a pleno nervio», como dicen los actores, pero el espectáculo tuvo éxito.

Los maravillosos decorados, los trajes hechos según los dibujos de Sologub, la estupenda planta de movimientos,^[122] todo el tono y la atmósfera del espectáculo, su perfecta coordinación (debida a Fedótov), todo en conjunto resultó nuevo y original para la época. Aplaudieron. ¿Quién sino yo iba a salir? Salí, saludé y el público me aceptó, ya que no sabe distinguir el trabajo del diseñador de decorados del trabajo del

director ni el trabajo del director del trabajo del actor. A fin de cuentas me elogiaban también a mí. Yo creía y pensaba sinceramente que si me elogiaban era porque había llegado al público, porque les había impresionado, porque estaba bien, y que aquel «pleno nervio», aquella convulsión, era, sin duda fruto de la inspiración. Por consiguiente, yo experimentaba sensaciones correctas y todo marchaba satisfactoriamente.

Pero el director me riñe... ¡Pura envidia! ¡Y, si hay envidia, eso quiere decir que hay algo que envidiar!

Este círculo vicioso de obcecación no tiene salida. El actor se confunde y se enfanga en el pantano de la lisonja y del elogio. Siempre triunfa lo que es agradable y lo que más se desea creer. Triunfa el halago de las atractivas admiradoras y no la amarga verdad del conocedor.

¡Jóvenes actores! ¡Teman a sus admiradoras! ¡Háganles la corte si lo creen necesario, pero no hablen con ellas de arte! ¡Aprendan a tiempo, desde sus primeros pasos, a escuchar, a comprender y a amar la amarga verdad que sobre ustedes se diga! ¡Péguense a quienes les ayudan a decir esta verdad! Es con esas personas con quienes deben hablar de arte más frecuentemente. ¡Que les riñan más frecuentemente!

Una feliz casualidad: *George Dandin*

El trabajo con otro personaje de un espectáculo —Sotenville en *George Dandin*— tampoco fue fácil. Lo más difícil es empezar. Cuanto más importante es la obra, mayor es la confusión con la que nos detenemos ante el pedestal de su grandeza, como si fuésemos un transeúnte ante el Mont Blanc.

Molière también abarca ampliamente las pasiones y los vicios humanos. Describe lo que ve y lo que conoce. Pero, como genio que es, lo sabe todo. Su Tartufo no es simplemente un tal señor Tartufo, sino todos los Tartufos humanos tomados juntos. Describe una vida, un acontecimiento, una persona determinada y resulta un vicio o una pasión de toda la humanidad. En este sentido se acerca a Pushkin y, en general, a todos los grandes escritores, que en este aspecto están hermanados. Precisamente por ello son grandes, por tener un amplio horizonte y un gran alcance.

Hace ya mucho tiempo que a Pushkin, a Gógol, a Molière y a otros grandes poetas los han vestido de una vez y para siempre con los gastados uniformes de todas las tradiciones posibles, que no permiten llegar hasta su verdadera naturaleza. Las obras de Shakespeare, de Schiller y de Pushkin se denominan en el argot de los actores y los técnicos de escena obras «góticas»; las obras de Molière se denominan, asimismo, «molierescas».^[123] La sola existencia de una denominación y la propia generalización de todas en un sobrenombre común ya indican que han sido fundidas en un único cliché. Al estar escrita la obra en verso y tener trajes medievales, es necesario poner énfasis en el romanticismo, y, si hay decorados y trajes «góticos», eso significa que se trata de una obra «gótica».

La culpa de la creación de tales prejuicios y tergiversaciones de las grandes obras con falsas tradiciones no solo la tienen los teatros y los actores, sino también, y en gran medida, los pedagogos, que, desde la primera juventud, cuando aún es penetrante la impresión, fuerte la intuición y fresca la memoria, estropean para toda la vida el encanto del primer encuentro con los genios. Emplean el término «grande» para referirse a esos autores partiendo de un tópico generalizado, gastado y seco.

¿Y cómo se interpretan las obras «clásicas», «góticas»? ¡Cualquiera sabe! Un estudiante de secundaria les indicará cómo se transmiten en el teatro los sentimientos elevados, cómo se declaman salmodiando los versos con énfasis, cómo se lleva un traje, cómo se mueven solemnemente los actores en la escena adoptando poses, etc.

Al parecer lo importante no es el autor ni su estilo; lo que importa son las botas españolas, las mallas, las espadas, el canturreo de los versos, la voz impostada, el porte de actor, el temperamento salvaje, la belleza de los muslos, los cabellos bien rizados y los ojos bien delineados.

Lo mismo sucede con Molière. ¿Quién no conoce el uniforme molieresco? Es el mismo para todas sus obras y para las que se les parecen. Prueben a recordar cualquier montaje de una obra suya y acudirán inmediatamente a su memoria todos los montajes de todas sus obras en todos los teatros. De un salto se pondrán ante ustedes todos los Orgones, Cleandrus, Clotildes y Sganarelles^[124] que han visto en el teatro y que se parecen unos a otros como gotas de agua. Este hecho sí constituye una gran tragedia que se conserva cuidadosamente en todos los teatros. Pero ¿dónde está Molière? Está escondido en el bolsillo de la casaca. Las tradiciones lo ocultan. Sin embargo, lean su *Improvisación de Versalles*^[125] y llegarán a la conclusión de que él mismo condena con dureza justamente lo que constituye la esencia de las tradiciones que se le han endosado. ¿Qué puede haber más aburrido que las tradiciones molierescas en un escenario? Ése es el Molière «de siempre», el Molière «como debe ser», el Molière «en general».

¡Qué terrible y nefasta para el teatro es la frase «en general»! Era justamente ella la que se interponía entre mí y el Sotenville de Molière como si fuese un muro de piedra que nos separara. Por culpa de este muro yo no veía al verdadero Molière. Ya lo sabía todo desde el primer ensayo. De algo tenía que servir haber visto hacía tiempo mucho Molière en los escenarios franceses. Ciertamente es que nunca había visto un montaje de *Dandin* en un teatro, pero ¡qué más daba!; ante mí tenía un Molière «en general», y eso era más que suficiente para mí, un consumado copista.

En los primeros ensayos yo ya había copiado con todo detalle los aspectos de Molière que me resultaban más conocidos y me sentía como en mi casa.

—¡Qué bien se ha aprendido lo que vio usted en París! —me dijo sonriendo maliciosamente Fedótov—. ¡Igual que si leyera una partitura!

Fedótov sabía eliminar el muro existente entre el actor y el personaje y eliminar la casaca de las anticuadas tradiciones, sustituyéndolas por auténticas tradiciones artísticas. Salía a escena y actuaba creando algo fiel, vivo y, por lo tanto, destruyendo lo falso y caduco. Claro está que no es bueno enseñar mostrando, pues eso lleva a la copia. Pero Fedótov enfocaba sus demostraciones de una manera sencilla y práctica:

—¡Y qué puedo hacer con los aficionados! —se justificaba—. ¿Cómo no voy a mostrarles yo mismo cómo se hace si tienen un plazo para montar la función? ¡Si no abren escuelas para enseñarles desde el principio, no queda más remedio que copiar y sobreactuar!

Fedótov interpretaba la fábula de la obra, pero la fábula estaba indisolublemente unida a la psicología, y la psicología a la imagen, al poeta. La comicidad de la obra, la sátira, se desvelan por sí mismas si enfocamos todo lo que sucede con una gran fe y con seriedad. Este elemento de seriedad era en Fedótov extraordinariamente fuerte;

además como auténtico actor cómico ruso, era claro, enjundioso y característico. En otras palabras, tenía todo cuanto se necesita para interpretar a Molière. Por algo en la época del florecimiento del teatro ruso se consideraba que los actores Shchepkin, Shumski, Sadovski y Zhivókini figuraban entre los mejores intérpretes de Molière. Además, Fedótov había estudiado con detalle el teatro francés, lo que volvía su actuación acabada, pulida, elegante y ligera. Fedótov actúa y todo aparece con claridad. La naturaleza orgánica de los personajes se descubre por sí misma en toda su belleza.

¡Qué bien, qué sencillo! Se diría que cualquiera puede hacer lo mismo. Pero basta con subir a las tablas e inmediatamente todo parece ponerse patas arriba. Entre mirar desde la butaca y estar en escena hay una gran distancia. Solo con salir al escenario, todo lo que parecía fácil desde la butaca se transforma instantáneamente en algo difícil. Lo más arduo cuando se está en el escenario es creer sinceramente, relacionarse seriamente con lo que ocurre en él. Pero sin fe y sin seriedad no se puede interpretar una comedia, ni una sátira, y menos si es francesa, clásica y molieresca. Aquí todo consiste en creer sinceramente en la propia situación, estúpida, inverosímil o sin salida, en preocuparse sinceramente y en sufrir a causa de ella. Se puede actuar esa seriedad, pero el resultado que se obtiene entonces es justo lo contrario. La comedia es hasta tal punto susceptible que toma venganza. Entre vivir y representar la vivencia hay una diferencia tan grande como la que existe entre la comicidad orgánica y natural y la afectación externa del bufón.

Yo hacía una torpe representación de la vivencia allí donde Fedótov vivía orgánicamente. Intentaba parecer serio y creer en lo que me ocurría en escena. Por eso en Fedótov había una auténtica vida activa, mientras que en mí no había más que un atestado de esa vida. Pero cuando Fedótov mostraba algo, era tan bello que ya no había posibilidad de deshacerse de lo mostrado. Yo me convertía en su prisionero, y ése era el resultado habitual de cualquier clase de exhibición que hiciese en escena. El antiguo muro de las falsas tradiciones se derrumbaba, pero en su lugar surgía, entre el personaje y yo, la imagen de Fedótov. Y debía eliminar este nuevo impedimento y acercarme a mi propio Sotenville y entrar en él. Era difícil. Pero... de todos modos, una imagen viva, aunque sea ajena, siempre es mejor que una tradición muerta de Molière.

En cambio, en cuanto Fedótov advertía la más pequeña señal de individualidad creadora, se alegraba como un niño, y desechara todo cuanto podía impedir que el actor se manifestase por sí mismo.

Así que empecé nuevamente a copiar a Fedótov. Claro que solo copiaba lo externo, pues es de todo punto imposible copiar la viva chispa del talento. Pero lo malo era que a mí, un impenitente copista, lo que peor se me daba era precisamente copiar. Aquél era un talento especial que yo no poseía. Cuando no me sabía la copia, la abandonaba desalentado y me agarraba a unos gastados recursos interpretativos, buscando la vida bien en el ritmo, en el balbuceo de palabras y en la agitación de los

brazos, bien en la terrible actuación sin pausas buscando que el espectador no se aburriese, bien en la impotente tensión de todos los músculos y en el estrujamiento del temperamento, bien en la descuidada pronunciación del texto. En pocas palabras, regresaba fatalmente a todos mis anteriores errores de aficionado y del teatro de opereta, que pueden resumirse en la frase «¡Haz lo que sea para que no se aburran!».

«Pero ¡es que antes me elogiaban por hacerlo! ¡Solía ser alegre, ligero, ágil y cómico en escena!»

Pero esta vez mis desviaciones hacia el viejo callejón sin salida fueron rechazadas por Fedótov, que me gritaba desde la mesa de dirección:

—¡No haga el gracioso! ¡Más claro! ¿Es que piensa que con ello a mí, al espectador, me va a resultar más divertido? Al contrario, me resulta aburrido porque no comprendo nada. El pataleo, la agitación de los brazos, los paseos y los innumerables gestos no me dejan ver. Me hacen chiribitas los ojos y me pitan los oídos. ¡Valiente diversión!

Esta situación se prolongó hasta los ensayos generales, y yo seguía nadando entre dos aguas. Pero en ese momento, para mi dicha, recibí de manera totalmente inesperada un «regalo de Apolo». Un rasgo en el maquillaje que me otorgaba cierta expresión de viva comicidad en el rostro hizo que de pronto, en alguna parte de mi ser, algo pareciera transformarse. Lo que no estaba claro se volvió claro; lo que no tenía fundamento, lo adquirió; ahora creía en lo que antes no creía. ¿Cómo podría explicarse aquel incomprensible y maravilloso avance creador? Algo había germinado en mi interior; había crecido como un brote y por fin había madurado. Un roce casual, y el botón se había abierto desplegando los frescos y tiernos pétalos al claro sol. Así había ocurrido conmigo; un roce casual con el difumino de color, un acertado rasgo en el maquillaje y el botón pareció abrirse, el personaje empezó a mostrar sus pétalos ante la brillante y tibia luz de las candilejas. Fue un momento de gran alegría, que valía por todos los anteriores tormentos creativos. ¿Con qué se le podría comparar? ¿Con el retorno a la vida tras una peligrosa enfermedad o con un parto feliz? ¡Qué agradable es ser actor en esos momentos y qué poco abundan esos momentos en la vida de los actores! Ellos quedan para siempre como atrayentes puntos luminosos, como estrellas que guían en el camino de las búsquedas y aspiraciones del actor.

Al mirar atrás y valorar el resultado de este espectáculo, comprendo lo importante que fue aquel momento en mi vida artística. Gracias a Fedótov y a Sologub, pude despegarme del punto muerto en que encontraba, prácticamente salí del callejón sin salida por el que vagaba sin avanzar. No encontré un nuevo camino, pero comprendí cuál era mi error fundamental, que ya es bastante. Había tomado una simple emoción actoral —un tipo de histeria, la histeria escénica— por un asomo de auténtica inspiración. Pero tras aquel espectáculo comprendí que me había desorientado.

El dominio de uno mismo: *Amargo destino*

Poco después de *El caballero avaro* montamos un drama de Pisemski^[126] tomado de la vida de los campesinos y los terratenientes y que lleva por título *Amargo destino*.^[127] En él interpretaba el papel del campesino Anani Yákovlev. La obra está escrita con gran maestría. Después de *El poder de las tinieblas* de Tolstói es la mejor obra acerca de nuestra vida campesina.

El papel de Anani que yo interpretaba exige minutos de enardecimiento no solo dramático, sino también trágico. Los papeles fueron muy bien repartidos entre nuestros aficionados, y algunos, en especial el de Lizaveta, la mujer de Anani, encontraron intérpretes extraordinariamente acertados.

Como en trabajos anteriores, también en esta ocasión me encomendé a mí mismo la tarea de turno; ésta consistía en entrenarme *en el dominio de mí mismo* en escena. Esta tarea era muy oportuna, pues en los minutos de fuerte exaltación, que yo interpretaba como de inspiración, no controlaba mi cuerpo sino que, por el contrario, era él quien me controlaba a mí. ¡Y qué puede hacer el cuerpo cuando se exige el trabajo del sentimiento creador! En esos instantes el cuerpo se pone tenso, a consecuencia de la ausencia de voluntad; la anormal tensión general, en distintas partes del cuerpo, parece formar un nudo o causar convulsiones que hacen temblar las piernas y apenas permiten andar; las manos se agarrotan; la respiración se corta; la garganta se contrae y todo el cuerpo se petrifica. O, por el contrario, la falta de control sobre los sentimientos hace que la anarquía se extienda por todo el cuerpo: los músculos se contraen involuntariamente y propician innumerables movimientos, inconcebibles poses y gestos, tics nerviosos, etc. Como resultado de este caos, hasta los propios sentimientos huyen y se ocultan en su escondrijo. ¡¿Cómo va a ser posible crear y pensar en ese estado?! Es natural que sea necesario, en primer lugar, combatirlo dentro de uno mismo; o sea, destruir la anarquía, liberar al cuerpo del poder de los músculos y supeditarlos al sentimiento.

Entonces solo comprendía la frase *dominio de uno mismo* desde el punto de vista externo, y por eso trataba ante todo de destruir cualquier gesto y movimiento superfluos, o sea, me adiestraba en mantenerme inmóvil en escena. Hacerlo no es fácil; hay que estar de pie e inmóvil en el escenario ante miles de personas. Lo podía hacer, pero, una vez más, pagando el precio de una fuerte tensión de todo el cuerpo,

ya que simplemente me ordenaba no moverme y por culpa de este nuevo esfuerzo me agarrotaba aún más. Sin embargo, gradualmente, ensayo tras ensayo, función tras función, fui liberándome de las convulsiones musculares. Conseguí transformar la tensión general en algo local, particular; o sea, concentrar la tensión de todo el cuerpo en un punto determinado: en los dedos de los pies y de las manos o en el diafragma, o, más bien, en lo que entonces entendía por diafragma. Cerraba los puños con todas mis fuerzas y apretaba con las uñas la palma de la mano, y a menudo me infligía heridas. Contraía los dedos de los pies y con todo el peso del cuerpo los presionaba contra el suelo, con lo que, también a menudo, dejaba manchas de sangre en los zapatos. Al crearme tensiones locales, parciales, distraía la tensión general de todo el cuerpo, y eso me permitía estar de pie libremente, sin cambiar de sitio y sin hacer movimientos innecesarios. Con el trabajo posterior aprendí a luchar con los nudos locales creados por mí mismo, con la tensión de los brazos, de las piernas, etc. Pero tardé mucho tiempo en conseguir otra cosa: liberaba la tensión del puño cerrado y veía que todas las convulsiones concentradas en él se esparcían por todo el cuerpo, como si las liberasen de un encierro. Para deshacerme de ellas debía recogerlas de nuevo en el puño; un círculo vicioso del que al parecer no se podía salir. Pero, sin embargo, cuando conseguí librarme de todas las tensiones, experimenté una alegría artística y desde la mesa del director me gritaron:

—¡Bien hecho! ¡Bravo! ¡Con sencillez! ¡Sin artificio!

Pero, por desgracia, esos momentos eran poco habituales, casuales y fugaces.

Un descubrimiento más: cuanto más tranquilo y controlado sentía mi cuerpo en escena, más necesidad sentía de sustituir el gesto por la mímica, por la entonación de la voz y por la mirada. ¡Qué feliz me sentía en esos instantes! Me parecía que ya lo había comprendido todo y que podía, aprovechar plenamente el descubrimiento. Por eso me apresuraba a dar rienda suelta a la mímica, a los ojos y a la voz. Pero entonces se oía el grito del director:

—¡No haga muecas! ¡No grite!

Y volvía a sentirme en un callejón sin salida.

«¡Otra vez lo hago mal! ¿Por qué me parece que está bien y para ellos está mal?», me preguntaba. Y de nuevo me sentía dolido en mi interior por las dudas que me atenazaban, todo lo que había encontrado se esfumaba y me invadía la anarquía muscular.

—Pero ¿qué es lo que pasa? —preguntaba.

—¿Qué es lo que pasa? Pasa que las muecas no hacen falta.

—¿Quiere decir que no hace falta la mímica? ¿Es eso?

Y no solo intentaba atenuar la mímica, sino que incluso la combatía. Al hacerlo, no oía ninguna corrección desde la mesa del director, pero notaba esto: en la escena de la discusión con el terrateniente bastaba con que intentase parecer indiferente y tranquilo para que inmediatamente una vaga emoción empezara a bullir en mi interior. Tenía que ocultarla por todos los medios, pero, cuanto más trataba de

ocultarla, más crecía. Entonces volvía a sentirme bien y cómodo en escena. Eso quería decir que al ocultar un sentimiento lo hacía aún más fuerte. Pero ¿por qué en esos momentos no se oía decir nada en la mesa del director?

Cuando terminó el acto recibí un elogio general, por todo lo que había hecho; pero me pareció poco. Qué importante habría sido para mí oír la aprobación en la mesa del director justo cuando sentía satisfacción interna. Seguramente los directores aún no se habían dado cuenta de tan importante cuestión.

Eso es lo que ocurría en las partes tranquilas del papel. Pero, cuando llegó la escena de la reunión, magníficamente escrita por el autor, formidablemente montada por Fedótov y ejecutada por los actores, una escena que es imposible interpretar con indiferencia, me entregué involuntariamente a la agitada atmósfera general y no pude dominarme. Por más tensión que empleé en contener el gesto, al final el temperamento se impuso a mi conciencia y a mi dominio artificial y perdí el control de tal modo que, cuando terminó la representación, no podía recordar lo que había hecho en escena. Bañado en sudor por la excitación, me dirigí a la sala, hacia la mesa del director, para compartir mi pesar:

—Ya sé, ya sé lo que me va a decir: ¡que he dado rienda suelta a los gestos! Pero era algo superior a mis fuerzas. Mire, tengo sangre en las palmas de las manos —dije para justificarme.

Cuál no sería mi asombro cuando todos se lanzaron sobre mí desde sus sitios para felicitarme:

—¡Bravo! ¡Ha causado una gran impresión! ¡Qué dominio! ¡Actúe de ese modo durante la función y no hará falta más!

—Pero ¡si al final me dejé llevar por los gestos y no pude controlarme!

—Precisamente eso es lo que estuvo bien.

—¿Está bien que me deje llevar por mis gestos? —pregunté nuevamente.

—Sí, estuvo bien. ¡De qué gestos puede hablarse cuando una persona no es ella misma! —me explicaban—. Estuvo bien precisamente porque vimos cómo se contenía cada vez con más fuerza, pero al final algo explotaba y usted perdía el control de sí mismo. Eso es lo que se llama crecimiento gradual, un *crescendo*, un tránsito del *piano* al *forte*. El sentimiento escaló la montaña partiendo de las notas más bajas hasta llegar a las más altas, pasó de la tranquilidad a la furia. Recuerde que debe controlarse mientras le alcancen las fuerzas; cuanto más lo haga, mejor. Que la ascensión gradual sea larga y que el golpe del último instante sea corto. ¡Eso es lo que está bien! De otro modo se pierde fuerza, poder de choque. Sin embargo los actores hacen a menudo lo contrario. Pasan por alto lo más interesante: el desarrollo gradual del sentimiento. Del *piano* pasan inmediatamente al *fortissimo* y lo sostienen por mucho tiempo.

—¡A-ah, ahí está el secreto! Eso ya pertenece al campo de los consejos prácticos. ¡Éste es mi primer bagaje artístico!

Por todas partes había regocijo, que es el mejor indicio de una buena impresión.

Yo preguntaba a todos los que podía preguntar; no lo hacía por vanidad de artista, sino para comprobar si había correspondencia entre lo que ellos sentían en la sala y lo que yo sentía en escena. Hoy en día ya sé algo sobre esta diferencia entre las impresiones del espectador y el estado de ánimo del actor.

También en esta ocasión el maquillaje me ayudó, al igual que me ayudó con el papel de Sotenville. En él reconocí a un hombre vivo. No me fue aplicado a la fuerza, sino que de manera natural se fue integrando con lo que había en mi interior. Una vez que reconocí el personaje y lo viví, siguiendo la antigua costumbre, empecé a copiarlo. Pero, de todos modos, es mejor copiar una imagen propia, creada por uno mismo, que copiar un patrón ajeno o recursos actorales ajenos.

La función tuvo un éxito rotundo.^[128] Tanto el público como la prensa elogiaron la obra, el montaje y los actores. El nuevo trabajo se mantuvo en el repertorio y yo, a medida que actuaba, me sentía cada vez mejor y más cómodo. Gran parte de lo que hacía en escena llegaba hasta el público, y yo me sentía feliz porque, según me parecía, había encontrado un secreto que podía servirme de guía y podía apoyarme en él para avanzar con más seguridad.

Dos pasos atrás: El convidado de piedra e *Intriga y amor*

Fue poco el tiempo en el que utilicé los nuevos recursos de actuación que yo denominaba *dominio de uno mismo*. Fue bastante con escuchar el verso pushkiniano en *El convidado de piedra*, obra en la que inicialmente interpreté a don Carlos y después al propio don Juan,^[129] con calzar las botas españolas y coger una espada para que todo lo nuevo, conseguido con tanto trabajo, desapareciese y en su lugar apareciese el poderoso pasado y me sintiese fuertemente atraído por mis primeros años de aficionado. Me entregué a los viejos hábitos del mismo modo en que uno se entrega al hábito de fumar tras un largo período de abstinencia. El organismo anhela con más fuerza aún la conocida sensación. Aunque se haya pasado un tiempo sin ella, no ha dejado de soñar en secreto con el cigarrillo y ahora recupera febrilmente lo perdido.

De ese modo, mi movimiento dentro del arte dio un paso adelante y dos hacia atrás. ¿Por qué me empeñé antes de tiempo en interpretar papeles para los que aún no estaba preparado? El freno más fuerte al desarrollo artístico de un actor es la precipitación, el recurso a unas fuerzas inmaduras aún, el eterno deseo de interpretar a héroes trágicos en sus primeros papeles. Darle al sentimiento un trabajo superior a sus fuerzas es peor y más peligroso que cantar con una voz sin colocar ni entrenar un aria de gran dificultad, por ejemplo, en una ópera de Wagner. Nuestro nervioso e inconsciente aparato actoral es mucho más delicado, complejo, más dado a la desviación y más difícil de someter a la corrección que el aparato vocal del cantante. Pero es evidente que el hombre está hecho de tal modo que sueña con lo que no tiene, con lo que le resulta inalcanzable: el niño, infaliblemente, quiere fumar y retorcerse los bigotes cuanto antes para parecerse a los mayores; la niña desea flirtear antes de tiempo en vez de jugar a las muñecas o estudiar; el joven, también antes de tiempo, «envejece», a fin de parecerse a un desilusionado y hacerse interesante para los demás. Por culpa de la envidia, todos quieren ser lo que no pueden y no deben ser. Lo mismo ocurre en nuestro medio. El actor principiante quiere empezar interpretando a Hamlet, papel que puede ser interpretado únicamente en la plenitud de las fuerzas, sin comprender que con esa precipitación está forzando y destruyendo su tierno, delicado y difícilmente corregible aparato espiritual. Y por más que se le diga esto al alumno y

al actor joven, todo es en vano. Basta con que una guapa estudiante de secundaria lo aplauda, que otra lo alabe, que una tercera le escriba una carta donde le adjunta una tarjeta para que se la autografe, para que todos los consejos de personas experimentadas cedan su lugar a la mezquina vanidad actoral.

Yo también interpreté a los españoles, me compré botas en París y forcé mis todavía inmaduras capacidades actorales a raíz de los elogios y las cartas de las estudiantes de secundaria.

Estuvo mal que me viese forzado a interpretar el papel del propio don Juan, ya que su intérprete se negó a seguir participando en la obra tras la primera función. Aquí le llegó el turno al problema del mezquino amor propio.

«¡Cuando yo pedía el papel, no me lo daban, y ahora, cuando no hay quien lo interprete, ellos mismos vienen a mí! ¿Por qué? ¡Porque me han comprendido, han sabido valorarme.» Así se jactaba mi pequeña vanidad teatral.

Acepté complacido el papel. Me halagaba saber que era indispensable en el repertorio.

El espectáculo pasó. Me aplaudieron porque las estudiantes de secundaria no saben diferenciar al intérprete del personaje, y yo, tonto de mí, mordí el anzuelo, pegado a todos mis viejos errores de actuación. Éstos se hicieron más notables, ya que ahora podía actuar con el dominio de mí mismo aprendido en el papel de Anani. Tanto lo bueno como lo malo, cuando se muestra con dominio de uno mismo en escena no sirve sino para acentuar nuestra calidad o nuestra insuficiencia. Lo que había aprendido a ocultar en escenas de gran intensidad no resultaba conveniente para este papel: cuanto más desvelaba, más se notaba el falso énfasis teatral, ya que en el alma no me quedaba nada de aquel personaje. Nuevamente copiaba al barítono de ópera con sus botas parisinas y su espada. Pero nadie pudo quitarme de la cabeza la idea de que había captado el secreto para interpretar correctamente no solo los papeles costumbristas masculinos, sino también los de amantes españoles en una tragedia.

El trabajo sobre don Carlos y don Juan me empujó de nuevo hacia atrás.

Por desgracia el siguiente papel de aquella misma temporada, aunque no era de un español ni estaba en verso, tenía igualmente botas altas, espada, palabras de amor y estilo elevado. Interpreté el papel de Ferdinando en la tragedia de Schiller *Intriga y amor*.^[130] Pero... había un «pero» que en buena medida me salvó de cometer nuevos errores y sin el cual no hubiésemos podido llevar a buen puerto la tragedia.

El papel de Luisa era interpretado por M. P. Pervóschikova, conocida en la escena como Lílina. Vino a nosotros en calidad de actriz desoyendo la opinión de la sociedad. Resultó que estábamos enamorados el uno del otro y no lo sabíamos. Pero el público se encargó de decírnoslo. Nos besábamos con demasiada naturalidad y nuestro secreto fue descubierto en escena. En este espectáculo me guiaba más por la

intuición que por la técnica. No era difícil comprender que nos inspiraban Apolo o Himeneo.

En primavera, al término de la primera temporada de la Sociedad de Arte y Literatura, se anunció nuestro compromiso; el 5 de julio de ese mismo año nos casamos, nos fuimos de viaje de novios y en otoño regresamos al teatro con la noticia de que mi mujer, desgraciadamente, no podría cumplir con sus obligaciones durante la próxima temporada teatral.

De esta forma, *Intriga y amor* no solo resultó una obra amorosa, sino también de intriga. Tan solo se representó una o dos veces y después fue retirada del repertorio. ¿Habríamos podido continuar actuando en esa obra con la misma sinceridad e inspiración? ¿No habría acabado el papel de Ferdinando a la altura del papel de don Juan o de don Carlos y no habría supuesto ello una lección para mi terquedad?

Como en funciones anteriores, la diestra mano del director Fedótov supo utilizar inteligentemente un material artístico nada malo. Aceptábamos de buen grado las indicaciones del experimentado líder; éstas nos ayudaban, pero no las asumíamos de forma totalmente consciente, así que difícilmente aquellas funciones nos habrían hecho progresar como actores.

El espectáculo tuvo un éxito rotundo y yo me sentí en la gloria, pues reafirmaba precisamente mis suposiciones sobre los papeles heroicos, que después de don Juan me resultaron todavía más agradables.

«Eso quiere decir que puedo interpretar papeles trágicos —me decía—. Quiere decir que soy un amante, que los principios técnicos que he descubierto en *Amargo destino* también valen para la tragedia.»

Destacaré un hecho que llama la atención y que ocurrió aproximadamente por la época a que me refiero. Resultó que, para afianzar los recursos de nuestra Sociedad, se dio un gran baile de disfraces en las salas de la antigua Sociedad de Beneficencia. El arreglo del local estuvo a cargo de los mejores decoradores y en la actividad participaron muchos actores. En este baile tuvo un gran éxito un coro gitano de aficionados, integrado por alumnos y miembros de la Sociedad. Como solistas del coro actuaron las dos hijas de F. P. Komissarzhevski, que habían venido de San Petersburgo. Tenían una bella voz y una bella manera de cantar, heredada de su padre. Ésta fue la primera aparición ante el gran público de la célebre actriz Vera Komissarzhévskaja.^[131]

Cuando interpretes al malo, encuéntrale el lado bueno: *Los arbitrarios*

El primer año de existencia de la Sociedad arrojó un gran déficit, pero la fe en el éxito futuro no decayó.

Antes de que comenzase la segunda temporada ya se habían producido grandes transformaciones en nuestra Sociedad. Debido a la competencia entre dos departamentos y dos escuelas —la dramática y la operística—, y entre sus dos directores, o sea, entre Fedótov y Komissarzhevski, surgieron diferencias que cayeron sobre mí con todo su peso. Para colmo de males, a final de año las veladas en familia empezaron a hastiar a la gente. Los actores dijeron:

—¡Estamos hartos de actuar también aquí!

Y los artistas plásticos replicaron:

—Y nosotros estamos hartos de pintar también en casa. Por las noches queremos jugar a las cartas y aquí no las hay. ¡Vaya un club que es éste!

Sin cartas, ni los pintores querían pintar, ni los bailarines bailar, ni los cantantes cantar. Y surgió así un conflicto después del cual los pintores abandonaron la Sociedad. Tras ellos se fueron muchos actores y el club adjunto a la Sociedad de Arte y Literatura dejó de existir. Quedó el departamento dramático y adjunto a éste la escuela de ópera y drama.

La segunda temporada de la Sociedad de Arte y Literatura, correspondiente a los años 1889-1890, se inició con la obra *Los arbitrarios*, de Pisemski.^[132] Yo interpretaba el papel de un general de los tiempos del emperador Pablo I. Tanto la obra como el personaje demuestran talento, pero están escritos en el difícil estilo literario que caracterizaba la época.

Mucho de lo que había hallado con anterioridad me sirvió para el nuevo personaje: el *dominio*, el *ocultamiento* de mi ardor interno con una tranquilidad externa (que tanto encendía el temperamento en el papel de Anani), la *mímica*, el *juego de ojos* (que surge por sí mismo cuando se consigue dominar la anarquía muscular), la total *revelación* espiritual en el momento de más alta exaltación y los recursos *seniles* de *El caballero avaro*.

Cierto es que el personaje ocultaba escollos peligrosos: altas botas, espada, palabras y sentimientos amorosos y, si bien no había versos, no faltaba el elevado

estilo de la época. Pero Imshin era un individuo demasiado ruso para que se pudiese temer en él la aparición de un «español». Pero su amor no era joven, sino maduro, bien caracterizado por sus rasgos espirituales.

Dicen que el personaje apareció en mí por sí mismo, al margen de mi control; pero yo no estaba pendiente de dónde había salido. Los recursos técnicos de la actuación me impulsaron hacia la verdad, a sentir la verdad: ése es el mejor estimulador del sentimiento, de la vivencia, de la imaginación y la creación. Por primera vez no tuve necesidad de copiar a nadie y me sentí bien en la escena.

Solo había una cosa desagradable: los espectadores se quejaban de la obra.

—¡Es muy pesada! —decían.

Resulta que esto también tenía una causa, y he aquí cómo llegué a captarla.

Simultáneamente con *Los arbitrarios* se preparaba otra obra en la que yo no participaba, pero a cuyos ensayos asistía a veces, en mi tiempo libre. Se interesaron por mi opinión sobre la obra, y la dije. Las buenas palabras no surgen cuando a toda costa queremos decirlas, sino cuando no pensamos en ellas, cuando por sí mismas se vuelven necesarias. Así, por ejemplo, yo no sé filosofar, crear aforismos cuando estoy a solas conmigo mismo. Sin embargo, cuando tengo que demostrar mi idea ante otro, entonces la filosofía se vuelve necesaria para la demostración y el aforismo aparece por sí solo. Así sucedió en aquella ocasión. Desde la sala se ve mejor que desde la propia escena lo que en ésta sucede. Al observar desde la sala, comprendí claramente los errores de los actores y me puse a explicárselos a mis compañeros.

—Comprende —le decía a uno de ellos—. Tú interpretas a un quejica y, por lo que veo, todo el tiempo te preocupas únicamente de que no vaya a ser que no te salga un quejica. Pero ¿por qué tienes que preocuparte por eso cuando el autor ya se ha preocupado más de lo que hace falta? El resultado es que pintas constantemente con el mismo color al personaje, y el color negro solo resulta realmente negro cuando, aunque sea solo para contrastar, se ha aplicado el blanco en algún sitio. Así es que deja que surja en el personaje un poquito de color blanco en distintas mezclas y combinaciones con otros colores del arco iris. Tendrás contraste, variedad y verdad. Por eso, cuando interpretes al quejica, busca su lado alegre y entusiasta. Si después de hacerlo regresas nuevamente a las quejas, entonces ya no resultará aburrido; todo lo contrario, causará un efecto doble. El puro e ininterrumpido desconsuelo, como sucede en tu caso, es tan insoportable como un dolor de muelas. Cuando interpretes al bueno, búscale el lado malo y, cuando interpretes al malo, búscale su lado bueno.

Al enunciar casualmente este aforismo, comprendí que yo mismo me lo había aclarado todo con respecto a mi papel del general Imshin. Yo cometía el mismo error que mi compañero. Interpretaba a una fiera, pero es que ese rasgo no se puede eliminar del papel, no hay que preocuparse por él, ya que el propio autor se ha encargado en gran medida de ello, y por eso lo único que me faltaba buscar dónde es bueno, sufriente, arrepentido, amoroso, tierno, abnegado... ¡Así pues, ya tenía un nuevo pertrecho para mi equipaje actoral!

Cuando interpretes al malo, búscale su lado bueno.

Cuando interpretes a un viejo, busca dónde es joven; cuando interpretes a un joven, busca dónde es viejo, etc.

A medida que fui aplicando mi nuevo descubrimiento, el tono general de la pieza *Los arbitrarios* se fue suavizando, y las quejas por su «pesadez» se fueron haciendo menos frecuentes.

Toda la segunda temporada de la Sociedad de Arte y Literatura siguió aproximadamente la línea de las mismas búsquedas artísticas y tareas técnicas que la primera.

Por desgracia Fedótov no nos transmitió su entusiasmo de antaño, ya que estaba insatisfecho con algo, no se reconcilió con Komissarzhevski y fue perdiendo interés.

Lo característico: *La novia sin dote* y *El rublo*

El segundo año volví a interpretar algunos papeles de carácter, como por ejemplo el de Parátov en la obra de Ostrovski *La novia sin dote*.^[133] En este papel hay muchas palabras amorosas, botas altas y un capote que, como la capa española, son escollos peligrosos para mí. Se gestaba un duelo entre mis anteriores recursos operísticos de barítono y los nuevos recursos técnicos recientemente adquiridos. Nuevamente recurrí a la ayuda de éstos, o sea, al control de mí mismo, al ocultamiento de mis sentimientos, al juego facial, a la diversidad de colores en la paleta; en una palabra, a todo lo que había descubierto anteriormente. Esto creó un buen estado de ánimo en el que tenía fe. Empezó a volar la fantasía, nacieron por sí mismos ciertos detalles y costumbres, los rasgos característicos del propio Parátov, tales como el porte militar y el arrojo. Con todo este bagaje no estaba vacío en escena: tenía de qué ocuparme en ella y no me sentía desnudo. A medida que fueron avanzando los ensayos me fui acostumbrando a los recursos técnicos, y la complejidad de Parátov, propia del hombre ruso, puso su alma al descubierto. Por suerte, en esta ocasión disponía de un maquillaje bastante típico. Visualicé la imagen externa de Parátov e inmediatamente todo se colocó en su sitio. Así desperté la aletargada intuición y, con su ayuda, sentí el personaje. Estaba apoyado en algo firme y hasta cierto punto justificado; solo faltaba copiarlo según la costumbre que aún vivía en mí.

Pero en este personaje sobrevino un fenómeno desagradable: no podía arreglármelas con el texto. A pesar del magnífico lenguaje de la obra de Ostrovski, al que no se puede cambiar ni una sola palabra, el texto «no me salía». Tenía la sensación de que en cualquier momento podía equivocarme en escena. Esta situación me ponía nervioso, me asustaba y era motivo de retrasos, pausas innecesarias, creaba momentos escénicamente incomprensibles que privaban al personaje y a la obra de la necesaria ligereza y fluidez de las comedias. El temor al texto me afectaba hasta tal punto, que cada pausa me hacía sudar. En una ocasión me embarullé de tal modo con el texto que no sabía cómo salir del laberinto de palabras. Abandoné el escenario aturdido, después de estropear a mis compañeros uno de los mejores momentos del papel.

El «trauma» de actuación que por entonces se iniciaba también se manifestó en otros papeles, y me fue privando poco a poco de la confianza en mí mismo que ya

empezaba a adquirir. Cuando no pensaba en mi nueva carencia, el «trauma» desaparecía, demostrando con ello que tenía un origen puramente nervioso. He aquí un ejemplo más de la certeza de semejante suposición: en cierta ocasión, el día del espectáculo de *La novia sin dote*, me enfermé seriamente. Llegué a tener una fiebre de treinta y nueve grados y medio. Me encontraba semiinconsciente. Pero para ponerme como modelo de disciplina y dar ejemplo para el futuro a mis compañeros, llegué al teatro, tomando todas las precauciones necesarias, con un frío de veinticinco grados bajo cero. Me maquillaron acostado y, gracias a que no tenía que cambiarme de ropa, pude acostarme entre bastidores cuando me lo permitía la acción y durante los entreactos. Los actores temían que en medio de una escena abandonase la representación. Pero, concentrado en la enfermedad, actué como nunca, de manera convincente y libre: ni el texto me molestaba ni la memoria me traicionó.

El trabajo con el personaje de Parátov y el resultado de este trabajo fue edificante para mí, en el sentido de que me indicó con claridad mi verdadero *emploi* y mi verdadera vocación. Soy actor de carácter. A través de lo característico logré vencer todos los escollos submarinos del personaje de Parátov: con su capote a la española, altas botas, palabras de amor y otras tentaciones que me resultaban peligrosas.

Pero, si hubiese renunciado a lo característico y hubiese adoptado el papel a mi persona, a mis dotes humanas personales, el fracaso hubiera resultado inevitable.

¿Por qué? Por la siguiente razón.

Hay actores, en la mayoría de los casos *jeunes premiers* y héroes enamorados de sí mismos, que siempre y en todas partes no muestran los personajes que crean, sino a sí mismos, a su propia persona, de manera intencionada y sin cambiarla jamás. No conciben la escena o el personaje sin su persona. Para ellos Hamlet y Romeo tienen la misma importancia que un nuevo atavío para una persona preocupada por ir a la moda. Esos actores hacen bien al no intentar alejarse de sí mismos, ya que toda su fuerza reside en su encanto escénico personal. Cuando se ocultan en lo característico, lo pierden todo.

Otros actores, por el contrario, se avergüenzan de mostrar su propia personalidad. Cuando interpretan a un hombre bueno o noble partiendo de ellos mismos, les parece que es una falta de modestia atribuirse cualidades ajenas. Pero cuando interpretan a los viles, a los pervertidos y deshonestos, les da vergüenza atribuirse sus vicios. Sin embargo, detrás de otra personalidad, o sea, enmascarados con el maquillaje, como si se tratase de un antifaz, no temen ni descubrir sus vicios ni mostrarse bondadosos, y pueden hablar y hacer lo que de ninguna manera se atreverían a hacer en su aspecto habitual, sin antifaz.

Yo pertenezco a este segundo tipo de actores. Soy un actor de carácter. Además, reconozco que todos los actores deben ser de carácter, claro está, atendiendo al significado de caracterización interna y no externa. Pero también en lo externo es bueno que el actor se aleje de sí mismo lo más frecuentemente posible. Por supuesto, eso no significa que deba perder su individualidad y su encanto; se trata de otra cosa,

de que a cada personaje debe encontrarle su encanto y su individualidad y de que, independientemente de ello, en cada papel sea otro. ¿Por qué todos los amantes deben ser invariablemente hermosos y con cabellos ondulados? ¿Acaso los jóvenes que no son guapos pero son agradables no tienen derecho al amor? En toda mi vida solo he visto a un amante de este tipo, que no temía mostrarse desprovisto de belleza para así resaltar más su puro y amante corazón, lo mismo que la maloliente zamarra del pocero Akim en *El poder de las tinieblas* resalta su pura, cristalina y noble alma. Pero en la época a la que me estoy refiriendo yo no amaba al personaje en mí mismo, sino a mí mismo en el personaje. Por eso no me interesaba el acierto del actor, sino mi éxito personal, de forma que el escenario se convertía para mí en una vitrina para mostrarme.

Como es natural, este error me alejaba de las tareas de la creación y del arte.

En el espectáculo que describo empecé a comprender que mi encanto escénico no radicaba en mi propia personalidad, sino en los personajes característicos que creaba, en mis dotes de actor. Éste fue un importante descubrimiento. Pero no penetró lo suficiente en mi conciencia.

Mi siguiente trabajo fue el papel del intermediario Obnovlenski en la obra de Fedótov *El rublo*,^[134] cuyo contenido ya he olvidado. Al igual que sucedió con Sotenville, tras muchos tormentos el papel salió adelante casualmente, gracias al maquillaje. El peluquero, en su precipitación, me pegó sin querer la mitad derecha del bigote más alta que la izquierda. De este modo el rostro adquirió una expresión de cierta picardía y descaro. En consonancia con el bigote también me dibujé la ceja derecha más alta que la izquierda. Resultó un rostro con el que era muy fácil decir las palabras del texto, y que hacía comprender a todos que mi Obnovlenski era un bribón al que no se le podía creer ni una palabra.

También este personaje tuvo éxito gracias a lo característico.

Hoy, por fin, he comprendido la simple verdad de que aproximarse a un papel a base de copiar los recursos de otro actor no es suficiente para crear un personaje. He comprendido que uno debe crear su propia imagen, que, a decir verdad, hasta entonces solo había comprendido desde el punto de vista externo. También es cierto que no sabía encontrar un enfoque del personaje si no me lo daba un director como Fedótov, o una casualidad como, por ejemplo, la que sucedió con Sotenville; y aun así, iba hacia el personaje partiendo de la pose, del traje, del maquillaje, de la manera y del gesto.

Sin lo característico que es típico del personaje me sentía en escena como si estuviese desnudo, sentía vergüenza de presentarme ante el público por mí mismo, sin ocultarme detrás de nada.

Una nueva confusión: *No vivas como quieras* y *El secreto de la mujer*

En esa misma temporada interpreté el papel de Piotr en la obra de Ostrovski *No vivas como quieras*. En el papel y en la obra hay un gran arco, desenfreno, fuertes pasiones, un crecimiento psicológico gradual y una exaltación trágica. Parecía que tenía el temperamento, la figura y la voz necesarios para la obra... Además, había recursos ya probados, autocontrol y cierta técnica. Pero todas mis nuevas conquistas desaparecieron en cuanto me acerqué al personaje de Piotr. Desde los primeros pasos me desvié por las capas superficiales del papel, sin penetrar en su interior. Era como una transmisión inútil que girase cada vez más rápido, mientras la máquina permanece inactiva; la transmisión trabaja inútilmente, pues no hay ningún resultado. Así, yo trabajaba inútilmente con los nervios superficiales y la periferia del cuerpo, pero sin llegar al corazón, que seguía frío e inerte. Las palabras, los gestos, los movimientos, pasaban a toda velocidad por delante del sentimiento, lo mismo que el tren correo cuando pasa por las estaciones intermedias, lo mismo que un barco que zarpa sin timonel, sin pasajeros y sin carga. La actuación mecánica externa sobrepasa a la vivencia interna. Para detener este vagar sin sentido por la superficie del personaje, es preciso entregar la iniciativa de la creación a la intuición y al sentimiento, que desempeñan el oficio de timonel; es preciso atestar el papel de contenido, tal y como se carga un barco y se llena de pasajeros.

¿Cómo se puede obligar al sentimiento a abandonar sus escondrijos y a tomar la iniciativa de la creación en sus manos? Para ello es necesario atraer su interés con una imagen interna del gigante Piotr que sea interesante, con su gran alma rusa, su temperamento violento y su gran pasión amorosa, que se traduce en celos, desilusión y locura.

Pero el sentimiento callaba y yo no sabía atraerlo artificialmente. Solo podía, con la ayuda de un fuerte movimiento de los brazos y de las piernas, excitar el entusiasmo muscular y entonces emocionarme torpemente de manera mecánica; pero la emoción se apagaba pasado un instante. Eso recuerda los relojes rotos. Cuando se hacen girar mucho tiempo las agujas desde fuera, éstos empiezan a sonar y a mostrar una vida interior, latiendo con un ritmo equivocado que se interrumpe en cuanto aparece. Del mismo modo equivocado las sensaciones internas cobraban vida por un instante en

mí, al ser inducidas por un estímulo físico externo. Pero ¿tienen algo que ver con la esencia espiritual del personaje? ¿No son sencillamente una emoción mecánica, instantánea y sin vida? No se la puede tener en cuenta, ya que no es necesaria para la creación. Yo no tenía otros medios. Sin algo que me dirigiera desde el interior, me encontraba impotente ante las grandes tareas trágicas que se le planteaban a mi sentimiento creador. Solo me quedaba echar el resto por la tragedia y tratar de ser fuerte, grande y temible para parecerme a un gigante. Pero, según la expresión de Gógol, yo únicamente «imitaba» al personaje, pero no me podía *convertir* en él. Forcé mi sentimiento y, por ello, la naturaleza se vengó de mí. Sucedió lo que invariablemente sucede en casos semejantes, lo que más debe temer cualquier actor. El sentimiento de impotencia causado por no poder realizar las tareas que tenía ante mí hizo que surgiesen tensiones, convulsiones, dolores, entumecimiento de todo el cuerpo, anarquía muscular, convencionalismos absurdos y clichés actorales. Si hasta una pequeña coacción sobre la naturaleza y el sentimiento resulta peligrosa en nuestro arte, más peligroso aún resulta en un papel trágico, donde la coacción debe hacerse en grado superlativo, pues en esos papeles nos enfrentamos a grandes vivencias y a tareas creadoras que superan las fuerzas de un actor inexperto. Imagínese usted que se le obliga a saltar sobre un foso, a escalar una cerca, o que le empujan hacia un panal, donde se expone a ser picado. Usted, naturalmente, se resistiría y empujaría con las manos para no acercarse, para defenderse de la fuerza que se ejerce sobre usted, y eludir las tareas propuestas, aunque éstas no sean demasiado difíciles. Ahora imagínese que le empujan a la jaula de un león, o que le obligan a saltar sobre un abismo, o a escalar la pared vertical de una peña. Es natural que se resista con más fuerza todavía, con una tensión superlativa, y que se oponga firmemente con los brazos al que le obliga, sin permitirle acercarse, para evitar así una tarea que no está a la altura de sus fuerzas. Y si, a pesar de la imposibilidad de realizarla, le fuerzan de todos modos a hacer lo imposible, entonces pugnará aún más y se pondrá tenso, precisamente porque no puede ejecutar la tarea.

En esa situación cae a menudo el actor inexperto. Le obligan a llorar cuando no quiere, a reírse cuando está triste, a sufrir cuando está alegre, a plasmar sentimientos que no anidan en su alma. De ahí los innumerables compromisos en que incurre la naturaleza para eludir este callejón sin salida. Y todo termina siempre en tensión, esfuerzo, opresión de la garganta, del diafragma y de todos los músculos posibles, y en falsos convencionalismos de actuación, con los que el actor se engaña y engaña al público. La única salida de esta situación es el recurso a un convencionalismo actoral que, de tanto repetirse, acaba transformándose en cliché.

Cuanto más difícil sea cumplir la tarea que se le presenta el actor, mayor será la tensión y más activará el atemorizado sentimiento sus invisibles frenos defensivos. Y, cuanto más a menudo se encuentre el actor en esta situación sin salida, mayor será su sentimiento de temor, más se acostumbrará a recurrir a los frenos, y con más frecuencia recurrirá al convencionalismo y a los clichés artesanales.

Existen clichés aceptables: así, por ejemplo, un personaje bien creado puede transformarse con el tiempo en un cliché externo, como consecuencia de la falta de atención a su aspecto interno. A pesar de ello, en algún momento incorporará una vivencia correctamente experimentada. Por muy malo que sea ese cliché, no se puede comparar con otro tipo de cliché que trata de dar exteriormente lo que no ha sido vivido por el sentimiento, con el cliché que trata de sustituir la verdad por un convencionalismo actoral ya gastado por el tiempo y por la frecuencia con que ha sido utilizado.

El peor de todos los clichés es el del *bogatir*^[135] ruso, el guerrero, el hijo de boyardo o el muchacho aldeano de amplios ademanes. Para ellos existe una manera específica de andar, gestos amplios fijados de una vez y para siempre, poses tradicionales con «los brazos en jarras», la cabeza levantada con osadía, el gesto de quitarse de la frente los rizos juveniles que caen sobre ella, el singular juego con el gorro, que tratan sin piedad para subrayar mecánicamente el apasionamiento, las audaces florituras vocales en las notas agudas, la dicción canturreada en las partes líricas, etc. Estas vulgaridades están tan fuertemente fijadas en los oídos, los ojos, el cuerpo y los músculos de los actores que les resulta imposible prescindir de ellas.

Para mi desgracia, por aquel entonces estaba de moda la ópera de Serov *La fuerza enemiga*.^[136] Como se sabe, está escrita sobre el tema de la obra de Ostrovski *No vivas como quieras*, que habíamos interpretado. Si malo fue el cliché del *bogatir* ruso en el drama, en la ópera resultó totalmente insoportable. Concretamente el cliché del papel operístico de Piotr es el peor de todos los clichés de bogatir. Precisamente ese personaje me dominó, ya que el período operístico continuaba aún latente en mí y solo de vez en cuando se ocultaba. Apenas bastó con probar al cabo de mucho tiempo los viejos recursos actorales y sentirlos nuevamente para que, lo mismo que un fumador que vuelve a fumar tras un largo período de abstinencia, me entregase totalmente a mis malos hábitos anteriores.

El daño ocasionado por dicho espectáculo es fácil de entender. Pero también tuvo un lado provechoso. Lo evidente de su fracaso me hizo ver (aunque desgraciadamente no me convenció) que la tragedia y el drama emocionalmente intenso, al exigir una tensión multiplicada, tienen un gran poder para forzar en exceso el sentimiento, si éste no surge por sí mismo, ya sea intuitivamente o con ayuda de una correcta y trabajada técnica interior. He aquí por qué estos papeles pueden ocasionar gran daño. Por ello advierto sobre este particular a los jóvenes actores que, sin haber aún trabajado en ellos mismos una técnica, ya aspiran a interpretar Hamlet, Otelo y otros personajes trágicos. Antes de emprender semejante trabajo, es mejor que los jóvenes artistas adquieran el mayor nivel posible de técnica interna.

Ni la obra ni mi papel tuvieron éxito. El resultado fue una temporal desilusión y falta de fe en mí mismo. Pero, como nadie desprovisto de dotes escénicas puede pasar sin admiradores, también en esta ocasión yo los encontré, y eso me consoló. El fracaso no me convenció de que aún era pronto para acercarme a la tragedia.

Continué soñando insistentemente con ella, frenando así el curso natural de mi propio desarrollo.

No sé cómo explicar mi totalmente inusitado éxito en el vodevil *El secreto de la mujer*,^[137] en el cual repetía el papel del estudiante Megriot, que ya había interpretado en nuestro círculo casero. No cambié nada de lo que había hecho con anterioridad; pero el antiguo principio de «interpreta lo que sea con tal de que no resulte aburrido» a partir del cual había construido el personaje, era indudablemente falso. La verborrea, la acción atropellada, sin pausas, la elevación del tono por la simple elevación del tono, el tempo acelerado por el simple tempo acelerado, la rápida sucesión de palabras, musitadas entre dientes y mal articuladas, en fin, todos los defectos que habíamos adquirido cuando dimos nuestros primeros pasos como aficionados, persistieron también en esta ocasión. Pero, para mi asombro, todo aquello gustó a los severos jueces de mi actuación, Fedótov, Komissarzhevski y Sologub. Me elogiaron por mi interpretación de Megriot. Y yo no entendí nada. La única explicación eran mis pocos años y el ardor juvenil que por entonces poseía, importante condición que desgraciadamente se pierde con los años. Era fácil de entender que todos los papeles anteriores, que yo trabajaba con gran rigor, también tuviesen éxito, pues estaban poseídos por el mismo ardor juvenil, que por sí mismo llevaba la vida a la escena. Si eso es así, comprendo por qué ahora oigo a menudo la misma opinión de mis admiradores de antaño: ellos me aseguran que entonces, cuando aún no éramos sabios, actuábamos mejor que ahora, cuando hemos empezado a saber mucho. ¿Cómo podríamos hacer para conservar el mayor tiempo posible el fuego artístico de la juventud? ¡Qué lástima que se extinga! ¿No sería posible recordar técnicamente y fijar en nuestro ser aquello que era tan bello en la juventud, aquello con que entonces uno vivía intuitivamente el papel de Megriot?

Al escuchar los aplausos después del final de la obra, nuevamente me dije: «Esto quiere decir que soy un amante, quiere decir que puedo actuar a partir de mí mismo, que este tempo acelerado, la verborrea y otros de nuestros recursos de opereta, son aceptables».

Y de nuevo empecé a creer en ellos y de nuevo sus raíces prendieron en mí.

Los de Meiningen

Aproximadamente por aquel entonces llegó a Moscú la célebre compañía del duque de Meiningen, con el director Chronegk a la cabeza.^[138] Sus espectáculos mostraron por primera vez en Moscú un nuevo tipo de escenificación: con fidelidad a la época histórica, con escenas de masas, con una bella forma externa del espectáculo y con una formidable disciplina, que creaban en conjunto una magnífica fiesta del arte. No me perdí ni una sola de las representaciones. No solo las veía, sino que las estudiaba.

Decían que en el elenco no había ningún actor de talento. Eso no es cierto. Estaban Barnay, Teller y otros. Podemos no estar de acuerdo, en líneas generales, con el énfasis que dan los alemanes a la tragedia y con su forma de interpretarla. Puede que los de Meiningen no renovasen los viejos recursos interpretativos, puramente actorales. Pero faltaría a la verdad si afirmase que en ellos todo era externo y que todo estaba basado en el atrezo. Cuando le hablaron a Chronegk sobre esto, exclamó:

—Les he traído a Shakespeare, a Schiller, y a ellos solo les ha interesado el mobiliario. ¡Extraño gusto el de este público!

Chronegk tenía razón, pues el espíritu de Schiller y de Shakespeare vivía en la compañía.

El duque de Meiningen podía, solamente con recursos de dirección, de montaje escénico, y sin la ayuda de actores de talento excepcional, mostrar de forma artística muchos de los hallazgos de los grandes poetas. Por ejemplo, es imposible olvidar la siguiente escena de *La doncella de Orleans*: el endeble, lastimoso y confuso rey está sentado en un trono que le queda grande; sus delgadas piernecillas se agitan en el aire y no llegan a los cojines; alrededor del trono, la confundida corte trata con sus últimas fuerzas de salvar el prestigio real. Pero cuando el poder se está hundiendo las reverencias y la etiqueta se vuelven inútiles. En medio de esta situación de agonizante prestigio real, aparecen los embajadores ingleses, altos, esbeltos, decididos, osados e insolentes hasta extremos increíbles. Es imposible soportar con indiferencia la burla y el tono altanero de los vencedores. Cuando el infeliz rey da la humillante orden que rebaja su dignidad, el servidor de palacio que la recibe trata de mantener la etiqueta e inclinarse antes de salir. Pero, apenas empieza a hacerlo, se detiene, titubea, se levanta y queda en pie con los ojos bajos, le brotan las lágrimas y, olvidando el protocolo, sale corriendo para no echarse a llorar delante de todos.

Con él lloraba también el público, lloraba yo también, ya que la ocurrencia del director produce una fuerte impresión y pone de relieve lo esencial de esa escena.

De forma similar están tratadas por el director otras escenas relacionadas con la humillación del monarca francés: el angustioso estado emocional de los servidores de palacio, la entrada de Juana de Arco, impulsora de la liberación. El director ha creado una atmósfera tan densa en la corte derrotada que el espectador aguarda con impaciencia la llegada de los liberadores; ésta le alegra tanto que deja de fijarse en el juego actoral. El director ha conseguido ocultarlo hábilmente.

Un director puede hacer muchas cosas, pero no puede ocuparse de todo. Lo principal se encuentra en manos de los actores, a los que hay que ayudar, a los que hay que encauzar antes de ocuparse de cualquier otra cosa. Al parecer el director no se ha ocupado lo necesario de esta ayuda al actor y por ello se ha visto obligado a crear sin la ayuda de los actores. El plan de dirección es en todo momento amplio y profundo, pero ¿cómo puede llevarse a cabo al margen de los actores? Ha sido preciso trasladar el centro de gravedad del espectáculo al propio montaje escénico. La necesidad de hacer el trabajo creativo que corresponde a otros crear, ha producido una dirección despótica.

Yo creía que también nosotros, los directores aficionados, hemos estado en la situación de Chronégk y el duque de Meiningen. También nosotros hemos deseado crear grandes espectáculos, desvelar grandiosas ideas y sentimientos, pero al no tener actores preparados nos veíamos obligados a entregar todo el poder al director, que debía crear, él solo, con ayuda del montaje escénico, los decorados, la utilería, originales movimientos y colocaciones de los actores, así como invenciones propias del director. Por eso el despotismo de los directores de Meiningen me parecía fundamentado. Yo comprendía los motivos y trataba de estudiar los procedimientos de trabajo de Chronégk. Esto es lo que conseguí saber de las personas que trataban con él y que estaban presentes en los ensayos.

Chronégk —el terror de los actores—, fuera de las funciones y de los ensayos, era la persona más sencilla, el mejor compañero incluso de los miembros de tercera categoría de la compañía. Incluso parecía coquetear debido a la extrema sencillez que mostraba ante sus subordinados. Pero, en cuanto empezaba el ensayo y se sentaba tras su mesa de dirección, parecía metamorfosearse. Esperaba en silencio que las agujas del reloj señalasen la hora de comienzo del ensayo. Entonces cogía una enorme campanilla que tenía un grave y siniestro sonido y anunciaba con una voz sin la menor emoción: «*Anfangen*».^[139] Inmediatamente todo quedaba en silencio y los actores se transformaban. El ensayo se iniciaba sin tardanza y se desarrollaba sin interrupción, hasta que nuevamente sonaba la siniestra campanilla, tras lo cual la desapasionada voz del director hacía sus correcciones. Después se oía nuevamente el fatal «*Anfangen*» y el ensayo continuaba.

Una vez se produjo inesperadamente una detención, una confusión. Los actores susurraban y los ayudantes de dirección iban corriendo de un lado a otro por el

escenario. Era evidente que algo había ocurrido. Resultó que uno de los intérpretes se había retrasado y tuvieron que saltarse un monólogo. El ayudante de dirección se lo comunicó a Chronegk y esperó sus órdenes junto a la concha del apuntador. Todos quedaron petrificados. Chronegk agotaba a todos con su pausa. Parecía interminable. Chronegk estaba pensando, tomando una decisión. Todos esperaban la sentencia. Y por fin, el director sentenció:

—El papel del actor X, que se ha retrasado, lo interpretará el actor Y en toda la gira moscovita. El actor X pasa a las escenas de masas, a la última fila de los figurantes.

Y el ensayo continuó, con un doble en el lugar del actor culpable.

En otra ocasión Chronegk, después de una función de *Los bandidos* de Schiller, dio una reprimenda. Sucedió que uno de los ayudantes, por lo visto un joven irresponsable, se retrasó en dar la entrada a escena a un grupo de figurantes. Al final del espectáculo, Chronegk llamó al culpable y empezó a reprenderle en un tono suave, pero éste se justificó jocosamente.

—Herr Schultz —dijo Chronegk, dirigiéndose a un simple trabajador alemán de la compañía que pasaba casualmente por ahí—, dígame por favor, ¿con qué palabras, en un momento de la escena, sale por la izquierda el grupo de bandidos?

El trabajador declamó con énfasis todo el monólogo, tratando de mostrar sus dotes actorales. Chronegk le dio una palmada en el hombro y, dirigiéndose a su irresponsable ayudante, le dijo en tono imponente:

—Ahí tiene a un simple obrero. Y a usted, traspunte y ayudante mío, ¡debería darle vergüenza! ¡Largo!

Yo valoré lo bueno que nos habían traído los de Meiningen, o sea, sus recursos de dirección reveladores de la esencia espiritual de la obra. Por eso siento por ellos un enorme agradecimiento que siempre vivirá en mi corazón.

En la vida de nuestra Sociedad y, en particular, en mí, los de Meiningen crearon una nueva e importante etapa.

Pero hubo también algo pernicioso en la influencia que en mí ejercieron. El caso era que el dominio y la sangre fría de Chronegk me habían gustado. Lo imité; con el tiempo me convertí en un director-déspota, y muchos directores rusos empezaron a imitarme, de la misma manera que, en su momento, yo había imitado a Chronegk. Surgió toda una generación de directores-déspotas. Pero, desgraciadamente, como no tenían el talento de Chronegk o del duque de Meiningen, estos directores de nuevo tipo se hicieron simples montadores, responsables de escenificaciones que convertían a los actores en algo parecido a un mueble, en objetos de utilería o en perchas para los trajes, en peones que deben moverse siguiendo el plan que les han trazado.

Carpintería teatral^[140]

Nuestras deudas, o, más bien, mis deudas, eran tan grandes que decidimos cerrar la Sociedad de Arte y Literatura. Se fijó un día para una reunión de liquidación, en la cual se redactó la correspondiente acta de clausura de la Sociedad. En el momento en que me disponía a firmar, alguien me detuvo. Se trataba de Pável Ivánovich Bláramberg, que acababa de entrar en la sala, uno de los miembros de nuestra Sociedad, hombre por todos respetado y conocido compositor.

—¿Cómo va a liquidar una empresa tan simpática que ya ha demostrado que es capaz de subsistir? —dijo acalorado—. ¡No lo permitiré! ¡Redúzcanse, eliminen lo que ha muerto de forma natural, pero salven lo que ya ha dado frutos! El círculo de aficionados debe continuar existiendo cueste lo que cueste. ¡Hacen falta muchos cuartos para ello, pero no creo que vaya a arruinarse ninguno de ustedes, que son personas ricas! Hoy mismo, después de la reunión de liquidación, irán a cenar a un restaurante, y allí, con la excusa de la clausura, dejarán el dinero suficiente para que siga viva uno o dos meses la joven empresa. Sacrifiquen cinco o seis cenas y conserven una buena empresa que renovará el arte. ¡Denme una hoja de papel! Yo no soy rico, pero firmaré el primero. Y, en cuanto a esa acta, rómpanla.

La hoja pasó de mano en mano. Dio poco, pero fue suficiente para que nuestra empresa continuase sobre una base nueva y más modesta.

Acabada la reunión, fuimos de todos modos a cenar y consumimos una suma equivalente al presupuesto de la Sociedad para un mes.

En la temporada siguiente nuestra Sociedad de Arte y Literatura se cobijó en un pequeño piso que arreglamos como pudimos.^[141] Los cargos administrativos se distribuyeron entre los miembros de la Sociedad, que los desempeñaron sin cobrar nada por ello. No había dinero para pagar a un director, así que, quisiéralo o no, yo mismo tuve que sustituir a Fedótov.

El antiguo e inmenso local de la Sociedad de Arte y Literatura tuvo que ser entregado a un Club de Cazadores, que nos propuso organizar para ellos funciones semanales para sus veladas familiares. Nos entregamos a la difícil tarea de estrenar una obra nueva cada semana, tal como hacían por entonces todos los demás teatros. Pero los verdaderos actores contaban con una experiencia y una técnica depurada para una labor de ese tipo, y nosotros no, y por eso nuestras fuerzas eran insuficientes

para cumplir con el compromiso adquirido. Pero no teníamos otra salida.

Lo primero que hicimos fue reponer las obras que ya habíamos representado.

Durante uno de los ensayos de la tragedia de Pisemski *Los arbitrarios*, entró Glikeria Nikoláievna Fedótova, exmujer de A. F. Fedótov, el director que acababa de abandonarnos. La Fedótova se sentó junto a la mesa de dirección y me dijo:

—Hace dos años les pronostiqué que les iría mal, pero ustedes no me hicieron caso. Y yo no me fui con ustedes. Ahora, cuando todos los abandonan, vengo a trabajar con ustedes. Conque, ¡comience, padrecito, y que Dios los bendiga!

Nos sentimos revivir. Fedótova tenía un método de trabajo completamente diferente del de su marido. Éste veía el cuadro general, las imágenes, y los dibujaba. Ella percibía el sentimiento y trataba de reproducirlo. Fedótov y Fedótova parecían complementarse.

Fedótova se convirtió en directora del departamento dramático de nuestra Sociedad. Revisaba y corregía los espectáculos que preparábamos. Un poco más tarde, cuando en nuestra caja se acumuló algo de dinero, invitamos, en calidad de directores, a algunos veteranos actores del teatro Malí para que le sirviesen de ayuda. Con ellos montamos muchas obras en las funciones periódicas del Club de Cazadores.

¿Qué fue lo que nos dieron esos nuevos directores? Si Fedótov era el artífice del espectáculo tomado globalmente y su mujer hacía visibles sobre todo los sentimientos, los nuevos directores del teatro Malí concretaban las imágenes aisladas, no tanto desde el punto de vista interior como en su aspecto exterior.^[142] Además, debido a las condiciones convenidas con el Club de Cazadores, que nos obligaban a hacer un estreno cada semana, los nuevos directores nos enseñaron los recursos técnicos de trabajo, el juego actoral ejecutado de acuerdo con patrones establecidos como definitivos. Con la ayuda de estos recursos, adquirimos también una experiencia específica de interpretación, nos habituamos al escenario, aumentó nuestro ingenio, nuestra seguridad en la acción, y, gracias también a la práctica que íbamos acumulando, se fortalecieron nuestras voces, se afirmó la costumbre de hablar en voz alta, y el comportamiento sobre el escenario cobró tal desenvoltura que el espectador se vio obligado a creer que vivíamos realmente en las tablas y no que habíamos llegado allí por casualidad, que teníamos pleno derecho a hablar sobre ellas, y que ellos, los espectadores, debían escucharnos. Todo empezó a diferenciarnos del aficionado, que, al salir a escena, parece dudar si realmente debe salir o no; el espectador, cuando lo ve, ¡tampoco está seguro de si debe escucharlo! El aficionado habla, pero el espectador no lo quiere escuchar. Cierto es que en algunas partes el aficionado, sin querer, eleva de repente el tono y el espectador se ve arrastrado por él, pero pronto se apaga esa chispa y el indefenso actor se queda en el escenario, como alguien que casualmente pasaba por allí, con lo que el espectador pierde todo su interés en él.

La práctica puramente actoral nos volvió más escénicos, cosa que consideramos

un éxito. Sin embargo, es poco probable que nuestros logros alegrasen a Fedótova, nuestra guía artística, que procuraba orientar nuestro trabajo a través de una línea interna. Esta línea resultó ser para nosotros demasiado difícil, pues para alcanzar el auténtico arte es preciso estudiar paciente y sistemáticamente durante mucho tiempo.

La llegada de los nuevos directores fue muy provechosa para nosotros. Nos enseñaron a hacer las funciones con sencillez, y eso nos gustaba. Nos satisfacía, pues nos daba la ilusión que inspira una actividad grande y productiva. Este trabajo rápido y superior a nuestras fuerzas nos produjo también cierto daño, a pesar de la gran unidad que acabo de señalar, porque con él aumentaron en nosotros los estereotipos escénicos de la peor calidad.

Las funciones en el Club de Cazadores nos proporcionaron cierta popularidad, a la vez que dejaron en nosotros el grato recuerdo de la acogedora hospitalidad de sus miembros.

Hubo otra circunstancia de la que deseo decir algunas palabras. Como ya se ha dicho, por aquel entonces llegó a Moscú Vera Fiódorovna Komissarzhévskaja y se hospedó en casa de su padre. Era la época en que éste aún impartía clases de ópera en nuestra Sociedad, aunque reducidas al mínimo. Komissarzhévski vivía en nuestro local, y fue allí mismo donde se instaló su hija. Le aislamos un rinconcito, que se arregló con elementos de utilería y muebles. A escondidas de la gente y acompañándose sola con la guitarra, Vera solía canturrear a media voz tristes romanzas gitanas sobre amores desgraciados, traiciones, y pesadumbres del corazón femenino.

Fue a ella a quien acudimos en busca de ayuda en uno de los momentos críticos de nuestra vida teatral, para rogarle que reemplazara a una actriz enferma en una de las funciones en el Club de Cazadores. Yo acompañaba a la flamante aficionada en una obra en un acto de Gnédich bastante bonita titulada *Cartas ardientes*.^[143]

Ésta fue la primera y muy bien acogida actuación en Moscú de la futura celebridad.

Por desgracia, cuando nuestra temporada se encontraba en su momento culminante, sobrevino una desgracia: todo el edificio del Club de Cazadores fue presa de las llamas. Nuestras funciones quedaron interrumpidas.^[144]

Mientras esperábamos a que el club se instalase en otro y más lujoso local, nos quedamos sin ocupación alguna y tuvimos que mantenernos por nuestros propios medios, con funciones que dábamos por nuestra cuenta y riesgo.

El primer trabajo de dirección en el drama: *Los frutos de la ilustración*

Habíamos tenido la suerte de recibir la obra de L. Tolstói *Los frutos de la ilustración*, que el escritor acababa de concluir. Había sido escrita como una broma para un espectáculo casero y luego fue montada y representada en Yásnaia Poliana.^[145] Todos estaban convencidos de que no sería permitida su representación en público. Sin embargo conseguimos un permiso de la censura para una sola representación privada, es decir, vedada al público. El nombre de Tolstói era entonces tan popular que su nueva obra podía soportar hasta una condición tan absurda como esa.

El montaje de *Los frutos de la ilustración* me fue encomendado, y constituyó mi primera experiencia como director en lo que al drama se refiere.

La obra de Tolstói presentaba grandes dificultades para el director, debido al gran número de personajes y a la complejidad del movimiento. Abordé el trabajo con sencillez. Como de costumbre enseñaba a los actores lo que se ofrecía a mi imaginación, y éstos no hacían más que copiarme. Allí donde conseguía sentir correctamente la obra, ésta cobraba vida; en cambio, donde no iba más allá de la ficción puramente externa, la obra resultaba muerta. El mérito de mi trabajo de entonces consistía en que me esforzaba por ser sincero, buscaba la verdad y desechaba la mentira, sobre todo la teatral, la llamada «carpintería». Empecé a odiar el teatro dentro del teatro, y buscaba en él la vida verdadera, genuina, que por supuesto no era la vida vulgar y cotidiana, sino la artística. Es posible que en aquel entonces aún no supiera distinguir entre una y otra clase de verdad en el escenario, y además, la entendía demasiado exteriormente. Pero también esa verdad exterior que yo buscaba me ayudó a elaborar movimientos y disposiciones escénicas originales, atractivos, que rozaban la verdad; la verdad excitaba el sentimiento y éste provocaba la intuición creadora.

Además, en aquel espectáculo me sirvió de gran ayuda un reparto de papeles entre los actores excepcionalmente afortunado. Casi todos los actores parecían haber sido creados exactamente para los tipos que debían encarnar. En la obra figuran aristócratas, sirvientes y mujiks. Los papeles de los primeros eran ejecutados por hombres bien educados, con modales de gran mundo, lo que era algo bastante difícil de hallar en el teatro; otros actores resultaron asimismo apropiados para los papeles

de sirvientes. En cuanto a los papeles de mujiks, entre sus intérpretes estaba V. M. Lopatín, que más tarde ingresaría en el elenco de nuestro teatro con el seudónimo de Mijáilov, hermano del conocido pensador y filósofo L. M. Lopatín. Era el mismo aficionado que había cautivado a Tolstói con su interpretación del papel de mujik en el espectáculo íntimo montado en casa del autor. Dándose cuenta inmediatamente de que se hallaba ante un buen actor que comprendía a fondo el alma del campesino ruso, Tolstói escribió para él un papel mucho más importante, en vez del anterior, que solo tenía unas cuantas palabras.

En la representación de *Los frutos de la ilustración* tuvieron gran éxito muchos de los futuros actores del Teatro del Arte, tales como: M. A. Samárova, M. P. Lílina, V. V. Luzhski, V. M. Mijáilov, A. R. Artiom, N. G. Aleksándrov, A. A. Sanin y también V. F. Komissarzhevskaja, que figuraba con el seudónimo de Kómina.^[146]

Este espectáculo también me hizo aprender el lado administrativo del trabajo de dirección. No es nada fácil dirigir a un grupo de actores, sobre todo en los minutos de tensión creadora. Nuestro organismo es caprichoso, tiene rarezas, y hay que saber dominarlo para que obedezca. Se necesita la autoridad de director, que yo por aquel entonces no poseía. Pero yo dominaba a mis compañeros gracias a mi fanática pasión, mi capacidad de trabajo, así como por la extrema severidad con que ejercía el cargo, empezando por mí mismo. El primero a quien penalizaba era a mí mismo. Lo hacía con tanta convicción que no parecía una pose. Llegar tarde a los ensayos, no saber el papel de memoria, las conversaciones durante el trabajo, ausentarse del ensayo sin permiso previo, eran castigados por mí con mucho encarnizamiento, pues me constaba que el desorden en el teatro puede llegar a un desenfreno como el que me había obligado a huir de los espectáculos de aficionados. Se combatía la elegancia afectada, sobre todo en las mujeres, puesto que no era necesaria para el trabajo. No se permitía el flirteo.

—Si se trata de un amor serio, nada tengo en contra; amen cuanto quieran, eso eleva el espíritu. ¡Por una mujer pueden ustedes pegarse un tiro, ahogarse en un río, morir! Pero lo que no se puede admitir es el mezquino y superficial cosquilleo de los sentimientos; eso crea una atmósfera de vulgaridad y rebaja el espíritu. —Así razonaba yo por entonces, como un puritano.

Nuestra pobreza no nos permitía soñar con el lujo de los decorados anteriores, pero es que los buenos decorados son la salvación de los aficionados. ¡Cuántos pecados histriónicos son tapados por la pintura que con facilidad transmite un matiz emocional! No en balde muchos actores y directores sin talento se esconden pertinazmente tras los decorados, el vestuario, las manchas policromas, la estilización, el cubismo, el futurismo y otros «ismos», mediante los cuales intentan impresionar al espectador ingenuo e inexperto. Por el contrario, cuando los decorados son tan malos o deficientes que no ocultan sino que llevan a primer plano al actor y al director, no hay nada tras lo que esconderse y es preciso actuar bien, es preciso contar únicamente con lo que tiene de valiosa la esencia misma de la obra.

Tratábamos de transmitir sinceramente lo que con tanta belleza había escrito Tolstói y buscábamos reflejar toda la vida que había en la obra en cada uno de los papeles, en la puesta en escena, en los ropajes, en los decorados, en nosotros mismos, en nuestros compañeros de trabajo y en las cualidades del propio espectáculo. En los lugares y pasajes en que no nos sentíamos a nosotros mismos, aparecía el vacío, la carencia de vida y entonces lo único que hacíamos era hablar en el ritmo acostumbrado, pasando por encima del texto con el único propósito de no entorpecer el desarrollo de la obra.

Tuvimos éxito y la obra se representó muchas veces, por lo que los aspectos materiales del teatro mejoraron en forma notable.

El provecho de este trabajo consistió en que gracias a él pude encontrar un camino indirecto al espíritu del actor, desde lo exterior hacia el interior, es decir, desde el cuerpo hacia el alma, desde la encarnación hacia la vivencia, desde la forma hacia el contenido. Además, aprendí a elaborar movimientos y distribuciones, a plantear una puesta en escena en la que automáticamente se revelaba el núcleo de la obra.

La mejor novedad de este espectáculo era que en él no había sitio para nada anticuado.

El éxito ante uno mismo: *Stepánchikovo*

A comienzos del año siguiente el Club de Cazadores alquiló y reformó un bello edificio en la calle Vozdvízhenka, ocupado anteriormente por el Ayuntamiento de Moscú. Con la reapertura del Club volvimos a nuestras habituales funciones semanales destinadas a los socios; esto nos proporcionaba medios materiales, y en cuanto al alimento espiritual, siguiendo el ejemplo de *Los frutos de la ilustración*, decidimos montar obras que mostrar nuestros progresos artísticos.

Para uno de éstos elegí la novela de Dostoievski, *La aldea de Stepánchikovo y sus moradores*^[147] que yo mismo adapté a la escena. Hacía tiempo que había decidido hacerlo, sobre todo teniendo en cuenta que la viuda del escritor me había contado que su marido al principio preparaba no una novela, sino una obra de teatro, pero que abandonó la idea porque las gestiones para llevar la obra al escenario y la obtención del permiso de la censura para su representación pública eran largas y costosas, y Fiódor Mijáilovich necesitaba dinero. Mi adaptación del relato fue prohibida por la censura. Entonces, siguiendo el consejo de personas experimentadas, opté por alterar los apellidos de los personajes, es decir, a Fomá Opiskin le di el nombre de Fomá Opliovkin, a Obnóskov lo llamé Otrépiev, Mizinchikov se convirtió en Pálchikov, etc. Con estos cambios la obra fue autorizada por la censura, casi sin tachaduras.

El papel del tío, y en general, toda la obra, tenía para mí, como actor, una importancia excepcional. Éstos son los motivos: en el repertorio de todo actor, entre el gran número de personajes interpretados, suele haber generalmente algunos, contados, desde luego, que desde hace ya mucho tiempo han ido formándose por sí mismos, dentro de su naturaleza humana. Basta con acercarse, rozar apenas a un personaje así para que éste cobre vida sin los dolores de la creación, sin mayores búsquedas y casi sin trabajo técnico. Tal circunstancia se debe a que el material espiritual y su proceso de formación han sido preparados desde hace tiempo por la vida del propio actor, gracias a casualidades y coincidencias. El papel y la imagen se han ido creando orgánicamente, por la propia naturaleza. Son de esa manera y no pueden ser de otra. Para el actor son tan difíciles de analizar como su propio espíritu.

Uno de estos papeles fue para mí el del tío en *Stepánchikovo*. Con ese personaje tuve una fusión natural completa, coincidía en sus conceptos, pensamientos y aspiraciones. Cuando me decían que él era un hombre algo ingenuo, de pocas luces,

que se agitaba innecesariamente, yo no lo comprendía. A mi entender, todo lo que agitaba al tío era extraordinariamente importante desde el punto de vista de la dignidad humana. En cambio sentía vergüenza de mí mismo en ese papel, porque yo —¡un anciano!— me había enamorado de una muchacha. ¿Acaso podía yo formar pareja con ella? Decían que Fomá era un pillastre. Pero, si él realmente estaba preocupado por mí y se pasaba las noches enteras rezando, si me enseñaba por mi propio bien, no podía parecerme más que un ser abnegado. Me preguntarán: ¿por qué no habré ahuyentado a Fomá? Pero ¿acaso sin él hubiera podido someter a todas las viejas y parásitos que se hallaban en la casa? ¡Me habrían comido vivo! Dicen que, al final de la obra, en el tío despierta el león. Pero yo lo veo de manera mucho más sencilla: el tío hizo lo que haría cualquier enamorado. Al penetrar en la vida de la obra no encuentro para el tío otra salida que no sea la que él mismo ha escogido. En una palabra, dentro de los límites vitales de la obra, yo me *transformaba* en otro semejante a él. Traten ustedes de comprender todo el significado de la palabra *transformarse*, que tiene valor mágico para un artista. Como decía Gógol, «imitar y apropiarse del modo de andar y de los movimientos», y suministrar «al papel el ropaje y el cuerpo», puede hacerlo cualquier actor, hasta uno de segunda categoría. Pero «apoderarse del alma del personaje, *transformarse* en una imagen artística, solo puede lograrlo un talento verdadero». Y si esto era así, quería decir que yo tenía talento, porque en aquel papel yo me había *transformado* en el tío, mientras que en otros papeles yo, en mayor o menor grado «remedaba» (copiaba, imitaba) imágenes ajenas o propias.

¡Qué felicidad da experimentar, aunque solo sea una vez en la vida, aquello que ha de sentir y ejecutar en la escena un creador verdadero! Ese estado emocional es el paraíso para el actor, y yo llegué conocerlo en aquel trabajo y, una vez conocido, ya no he querido conciliar ni transigir con cualquier otra cosa en el arte. ¿Será posible que no existan medios técnicos para introducirse en el edén artístico, no casualmente, sino por voluntad propia? Solo cuando la técnica vuelva real esa posibilidad, nuestro oficio de actores se verá transformado en arte plenamente auténtico. Pero ¿dónde y cómo se pueden buscar los medios y las bases para crear una técnica de esa naturaleza? He aquí la cuestión que debe tener la máxima importancia para un actor verdadero.

No sé cómo interpreté el papel, no me atrevo a criticarme a mí mismo ni a valorar lo que hice, pero yo era feliz, con una auténtica felicidad artística, sin que me importara lo más mínimo que la función no tuviese éxito material.

Apenas unas pocas personas aisladas supieron valorar la escenificación y la adaptación del relato de Dostoievski.

Un famoso escritor ruso, el novelista Dmitri Vasílievich Grigoróvich, compañero y coetáneo de Turguénev y Dostoievski, llegó corriendo entre cajas, presa del mayor éxtasis, gritando que, aparte de *El inspector* de Gógol, el escenario no había visto imágenes de tanto relieve ni colorido. El genio de Dostoievski había vuelto a

apoderarse de él, resucitando algunos recuerdos, que yo he de callar pues no me considero con derecho a revelarlos en vista de que ni el propio Grigoróvich consideró necesario hacerlo.

De ese modo el espectáculo *La aldea de Stepánchikovo* me otorgó la dicha de conocer y experimentar los goces reales de un auténtico artista creador.

El encuentro con Lev Tolstói

Aproximadamente por aquellos días nuestra Sociedad de Arte y Literatura dio unas funciones en la ciudad de Tula.^[148] Los ensayos y los demás preparativos para nuestras representaciones tenían lugar en la misma ciudad, en la casa del hospitalario señor Nikolaí Vasílievich Davídov,^[149] amigo íntimo de Lev Nikoláievich Tolstói. Toda la vida hogareña se había adaptado provisionalmente a las necesidades teatrales. En los intervalos entre ensayos se celebraban ruidosas comidas, en las que se sucedían una tras otra divertidas bromas. Hasta el anfitrión, de edad algo avanzada, se había convertido en un travieso escolar.

Un día, en medio de la alegría más bulliciosa, apareció en el vestíbulo una figura vestida con un abrigo de campesino. En un instante penetró en el comedor un anciano de barba larga, con una blusa gris de dril, ceñida por un cinturón de cuero crudo, y botas de fieltro. Fue recibido con exclamaciones de alegría general. En el primer momento no entendí siquiera que se trataba de L. N. Tolstói. Ninguna fotografía, ni siquiera los retratos sacados de él por los mejores maestros, pueden transmitir la viva impresión que uno recibía de su rostro, de su figura toda. ¿Acaso pueden trasladarse al papel o al lienzo los ojos de este hombre, que atravesaban el alma como si estuvieran sondeándola? Aquellos ojos eran a veces punzantes, cortantes, otras suaves, llenos de sol. Cuando Tolstói miraba fijamente a una persona, permanecía inmóvil, concentrado, parecía penetrar inquisidoramente en su interior, como si tratase de absorber todo lo bueno o lo malo que había oculto en ella. En ciertos momentos, los ojos se escondían tras las espesas cejas, como el sol se esconde tras las nubes. En otros, Tolstói respondía infantilmente a cualquier broma, presa de la risa más encantadora, y entonces sus ojos cobraban una expresión alegre, traviesa si se quiere, y aparecían tras las espesas cejas y se iluminaban. Pero, si alguien expresaba una idea interesante, entonces Lev Nicoláievich era el primero en entusiasmarse; se volvía juvenil, expansivo, dinámico, y en sus ojos brillaban chispas de artista genial.

En la mencionada tarde, cuando me encontré por vez primera con Tolstói éste se mostró cariñoso, suave, tranquilo, amable y bueno como un encantador ancianito. En cuanto apareció, todos los niños abandonaron rápidamente su sitio y lo rodearon formando un compacto corrillo. Conocía a todos por sus nombres, por los moteos, y a cada uno de ellos le hacía preguntas incomprensibles para nosotros, relacionadas con

su vida íntima hogareña.

Nosotros, los huéspedes recién llegados, fuimos presentados uno tras otro y él retuvo a cada uno la mano, sondeándolo al mismo tiempo con los ojos. Me sentí atravesado por aquella mirada. El inesperado encuentro con Tolstói me sumió en una especie de parálisis. Apenas me daba cuenta de lo que pasaba alrededor de mí. Para entender mi estado de ánimo habría que saber lo que Lev Nikoláievich significaba para nosotros.

En vida de él solíamos decir: «¡Qué felicidad vivir en la misma época que Tolstói!». Y, cuando el alma se sentía agobiada o pasaba algo que hacía a los hombres parecerse a las fieras, nos consolábamos con el pensamiento de que allí, en Yásnaia Poliana, vivía él, Lev Tolstói. Y volvían de nuevo las ganas de vivir.

En la comida le sentaron a la mesa frente a mí.

Yo debía de tener en aquel momento un aspecto muy raro, pues Lev Nikoláievich me miraba frecuentemente con curiosidad.

De repente se inclinó hacia mí y me hizo una pregunta. Pero yo no pude concentrarme para comprender lo que acababa de preguntarme. En torno a mí estallaron las risas y yo me sentí más turbado aún.

Resultó que Tolstói quería saber cuál era la obra que estábamos representando en Tula, pero no fui capaz de recordar el título. Tuvieron que ayudarme.

Lev Nikoláievich no conocía el drama de Ostrovski *El último sacrificio* y, sin la menor confusión, lo confesó abiertamente; él se hallaba en condiciones de confesar públicamente lo que nosotros teníamos que ocultar para no pasar por ignorantes. Tolstói tenía derecho a olvidar lo que un simple mortal estaba obligado a recordar.

—Recuérdeme su argumento —dijo.

Todos callaron esperando mi relato, pero yo, cual escolar que suspende un examen, no pude encontrar ni una sola palabra para empezar mi explicación. En vano fueron mis tentativas y lo único que conseguí fue arrancar la risa de la divertida concurrencia. Mi vecino no fue más valiente que yo. Su torpe relato también movió a risa. Al anfitrión no le quedó más remedio que satisfacer él mismo la petición de L. N. Tolstói.

Confuso por el ridículo que acababa de hacer, me quedé inmóvil y solo furtivamente, con miradas de culpable, osaba fijarme en el gran hombre.

En ese momento sirvieron el asado.

—Lev Nikoláievich, ¿no quiere usted un trocito de carne? —decían en tono de burla niños y adultos, al vegetariano Tolstói.

—¡Claro que lo quiero! —contestó él en broma.

Al instante, desde todos los extremos de la mesa llegaron a él enormes trozos de carne. En medio de la risa general el célebre vegetariano cortó un minúsculo trozo de carne, lo masticó y, después de tragarlo con gran dificultad, apartó de sí el tenedor y dijo:

—¡No puedo comer cadáveres! ¡Es un veneno! ¡Dejen ustedes la carne y solo

entonces se darán cuenta de lo que es estar de buen humor y tener la cabeza despejada!

Una vez montado en su caballo de batalla, Lev Nikoláievich empezó a desarrollar su doctrina del vegetarianismo, ahora bien conocida por todos los lectores de sus obras.

Tolstói podía hablar del tema más aburrido y transformarlo en uno de los más interesantes. Así, por ejemplo, después del almuerzo, en la penumbra del gabinete, junto a una taza de café, nos contó durante más de una hora la conversación que había tenido con un sectario, cuya religión se basaba enteramente en símbolos. Un manzano sobre el fondo de un cielo rojo significaba tal fenómeno y auguraba tal o cual alegría o pena; mientras que un abeto oscuro proyectado contra el cielo iluminado por la luz de la luna significa todo lo contrario; el vuelo de un ave sobre el fondo de un cielo despejado o de una nube de tormenta significa nuevos presagios, etc. ¡Es de admirar la memoria de Tolstói, capaz de citar innumerables ejemplos de este tipo y con una fuerza interior que nos obligaba a centrar la atención sobre un tema que realmente era aburrido!

Después nos pusimos a hablar de teatro, con la intención de presumir ante Lev Nikoláievich de ser los primeros que en Moscú habíamos representado *Los frutos de la ilustración*.

—Denle una alegría a un anciano, libren *El poder de las tinieblas*^[150] de la prohibición que pesa sobre ella y represéntenla —dijo.

—¿Y usted nos dará permiso para representarla? —exclamamos a coro.

—Yo no prohíbo a nadie representar mis obras —respondió.

Allí mismo hicimos el reparto de papeles entre los miembros de nuestra joven compañía de aficionados. Allí mismo decidimos la cuestión de quién y cómo montaría la obra; también nos apresuramos a invitar a Lev Nikoláievich a los ensayos; por cierto, aprovechamos su presencia para decidir cuál de las variantes del cuarto acto debíamos interpretar, cómo unir las partes para evitar un molesto corte de la acción en el momento culminante del drama. Asediábamos a Lev Nikoláievich con energía juvenil. Podría pensarse que estábamos decidiendo un asunto muy urgente y que al día siguiente empezarían los ensayos de la obra.

El propio Lev Nikoláievich, al tomar parte en esta anticipada deliberación, dio muestras de tal sencillez y sinceridad que nos resultó muy fácil tratar con él. Sus ojos, que hasta hacía muy poco se ocultaban bajo sus espesísimas cejas, brillaban ahora con inquietud juvenil.

—Se me acaba de ocurrir una cosa —dijo de repente, animado por su propia ocurrencia—. Escriba usted cómo quiere que se unan esas partes y dígamelo, que yo lo prepararé según sus indicaciones.

Mi compañero, al que iban dirigidas estas palabras, se escondió tras la espalda de uno de los que estaban junto a él. Lev Nikoláievich se dio cuenta de nuestra turbación y nos dijo que en lo que acababa de proponer no había nada de embarazoso ni de

imposible. Al contrario, con ello se le prestaba un servicio, ya que éramos nosotros los especialistas. Sin embargo, ni siquiera el propio Tolstói logró convencernos.

Pasaron algunos años durante los que no tuve oportunidad de encontrarme de nuevo con Lev Nikoláievich.

Por aquel entonces *El poder de las tinieblas* había sido autorizado por la censura y se representaba en los teatros de toda Rusia. Por supuesto, se representaba tal y como había sido escrita por Tolstói, sin conexión alguna entre las variantes del cuarto acto. Se decía que Tolstói había presenciado en varios teatros la interpretación de su obra y que había quedado satisfecho con algunas partes, pero no con otras.

Pasó algún tiempo. Un día recibí una nota escrita por un amigo de Tolstói que me informaba de que éste deseaba entrevistarse conmigo. Llegué, me recibió en una de las habitaciones íntimas de su casa en Moscú. Resultó que estaba descontento con el espectáculo y con la propia obra *El poder de las tinieblas*.

—Recuérdeme —dijo—, cómo quería usted rehacer el cuarto acto. Yo lo escribiré y usted lo montará.

Lo dijo con tanta sencillez, que me animé a explicarle mi plan. Conversamos durante bastante tiempo, pero en la habitación de al lado se hallaba su mujer, Sofia Andréievna.

Pónganse en lugar de ella por un instante. No olviden que ella sentía unos celos enfermizos por todo lo que concernía a su genial marido. ¿Cómo se sentiría al oír que cierto joven toma una obra de él y le enseña cómo tiene que escribir? Eso era una impertinencia si no se sabía lo que había pasado antes.

Sofia Andréievna Tolstoia no pudo aguantar por más tiempo. Entró corriendo y se abalanzó sobre mí. Confieso que recibí una buena ración. Habría recibido aún más si la hija, Maria Lvovna, no hubiese llegado corriendo para tranquilizar a su madre. Durante toda la escena, Lev Nikoláievich no se movió de su asiento, acariciándose la barba. No dijo esta boca es mía para defenderme.

Cuando Sofía Andréievna, se fue y yo seguía de pie en medio de la mayor confusión, me sonrió amablemente y dijo:

—¡No preste atención! ¡Está descompuesta y nerviosa!

Y después, retomando a la conversación anterior, continuó:

—Así que, ¿dónde nos habíamos quedado?

Recuerdo otro encuentro casual con Lev Nikoláievich Tolstói en uno de los callejones cercanos a su casa. Fue en la época en que escribía su célebre artículo contra la guerra y los militares. Iba yo acompañado de un conocido muy cercano al famoso escritor y de repente nos encontramos con él. En aquella ocasión también me sentí atemorizado, pues la expresión del anciano era muy severa y sus ojos se habían ocultado por

completo tras las cejas. Estaba nervioso e irritado. Yo caminaba respetuosamente tras él, escuchando atentamente sus palabras. Lanzaba apasionados reproches contra la matanza legalizada de hombres. En una palabra, repetía cuanto había escrito en su célebre artículo. Desenmascaraba a los militares, sus hábitos, y lo hacía con la convicción que da haber participado en el pasado en más de una campaña. Hablaba basándose no solo en teorías, sino en la experiencia. Tenía las cejas bajas, los ojos ardientes, en los que a cada minuto aparecían unas lágrimas a punto de desprenderse, y la voz severa, pero al mismo tiempo emocionada y llena de dolor.

De repente aparecieron de detrás de la esquina y viniendo hacia nosotros, como surgidos de la tierra, dos soldados de la guardia imperial, del cuerpo de caballería, con los capotes hasta los tobillos, brillantes cascos, espuelas resonantes y sables que se arrastraban ruidosamente por el suelo. Las dos esbeltas figuras de hermosos jóvenes de elevada talla, animados, viriles, adiestrados en una alta escuela militar, tenían un porte impresionante. Tolstói se quedó cortado en mitad de una palabra y fijó su mirada en los dos militares, con la boca abierta y los brazos detenidos en un gesto inacabado. Su rostro estaba radiante.

—¡Ajá! —lanzó un suspiro que se oyó en todo el callejón—. ¡Bravo! ¡Qué buenos chicos! —e inmediatamente se puso a explicar entusiasmado el significado que encerraba ese porte marcial. En aquellos momentos era fácil reconocer en él al viejo y experimentado militar.

Pasó mucho tiempo. Un día, mientras ordenaba mi mesa de trabajo, encontré una carta sin abrir dirigida a mí. Al abrirla resultó que era una carta de Tolstói. Me quedé de una pieza. En unas cuantas páginas me escribía de su puño y letra sobre la epopeya de los *dujobori*^[151] y me pedía que participase en la provisión de recursos para que pudieran abandonar Rusia. Hasta hoy no he podido comprender cómo esta carta pudo quedar traspapelada tanto tiempo.

Quise explicar personalmente a Tolstói lo sucedido y justificar ante él mi silencio. Uno de mis conocidos, cercano a su familia, me propuso emplear el tiempo que el autor, a petición suya, había destinado a una entrevista con cierto escritor. Confiaba ese amigo mío en que, antes o después de la entrevista, podría conseguir que Tolstói me recibiese. Por desgracia no llegué a verle, pues el escritor entretuvo a Lev Nikoláievich mucho tiempo. No presencié la conversación que los dos mantuvieron, pero me contaron que fue en la habitación del autor en la planta superior donde pasó lo siguiente, mientras yo, abajo, esperaba que me llegara el turno de ser recibido.

—Ante todo —contaba mi amigo—, imagine usted dos figuras; de un lado Lev Nikoláievich y del otro un escritor flaco, escuálido, de pelo largo, con un gran cuello de camisa doblado, sin corbata, que parecía sentado sobre un alfiletero y que durante una hora no para de hablar con lenguaje rebuscado y grandilocuente, con palabras inventadas hace dos días acerca de cómo busca y crea un nuevo arte. Un torrente de

palabras extranjeras, de citas de todos los posibles autores nuevos, de filosofía, de fragmentos de versos extravagantes que ilustraban sobre las modernas concepciones de la poesía y del arte. Todo eso para describir el programa de una revista mensual que aún es un proyecto, y en la que quiere que Tolstói colabore.

Durante casi una hora Lev Nikoláievich escuchó al orador, paciente y atentamente, paseando de un rincón a otro de la habitación. A veces se detenía y traspasaba al otro con su mirada. Luego se volvía y, metiendo las manos en el cinturón, seguía dando paseos mientras escuchaba con atención. Finalmente, el escritor enmudeció.

—¡Esto es todo! —terminó su discurso.

Tolstói siguió andando por la habitación sumido en sus pensamientos. El conferenciante se secaba el sudor y se abanicaba con el pañuelo. Se hizo un largo silencio. Al fin, Tolstói se detuvo delante del escritor con expresión severa y se quedó mirándole un largo rato, como observando su alma.

—¡Impreciso! —dijo, acentuando las sílabas, como queriendo decirle: «¿Te has creído que a mí, que ya soy viejo, me puedes tomar el pelo?».

Dicho esto, se dirigió a la puerta, la abrió, cruzó el umbral y de nuevo se volvió hacia su visitante:

—Siempre he creído que un escritor escribe cuando tiene algo que decir, cuando en su cabeza ha madurado lo que traslada al papel. Pero ¿por qué tengo que escribir para una revista precisamente en marzo o en octubre? Esto jamás lo he llegado a entender.

Dichas estas palabras, Tolstói salió de la habitación.

El éxito frente al público: *Uriel Acosta*

Voy a resumir el argumento del drama de Gutzkow^[152] *Uriel Acosta*, representado por la Sociedad de Arte y Literatura.^[153] El filósofo judío Acosta ha escrito un libro que resulta blasfemo desde el punto de vista de los rabinos ortodoxos. Durante la fiesta que se da en los jardines del opulento judío Manassé, cuya hija ama a Acosta, aparecen los rabinos y maldicen al hereje. A partir de ese instante, Acosta se convierte en un ser despreciable. Para purificarse, debe abjurar públicamente de sus ideas y convicciones. Su maestro, así como su madre, su prometida y sus hermanos, le suplican que se arrepienta. Después de una lucha titánica en el alma de Acosta entre el filósofo y el amante, vence este último. En aras de su amor, el filósofo se dirige a la sinagoga con el fin de abjurar de sus ideas religiosas. Pero, durante el proceso de abjuración, las ideas filosóficas vuelven a triunfar sobre el amor. Acosta, con una voz que se oye por todo el templo, confirma su herejía, y una multitud de judíos fanáticos se lanza a despedazar al criminal. Acosta se encuentra por última vez con su novia en la boda de ésta con otro hombre rico. Pero, fiel a su amor, la novia ya ha ingerido una poción venenosa, y muere en los brazos del hereje maldecido por todos. También Acosta se quita la vida. Así, con dos muertes, el amor celebra su victoria.

En mi interpretación de Acosta, por el contrario, el filósofo triunfaba sobre el amante. Todas las partes del papel que exigían fuerza de convicción, firmeza y virilidad, encontraron en mí suficiente material espiritual para su revelación. Pero, en las escenas de amor, yo, como siempre, caía en la debilidad, la feminidad y el sentimentalismo.

¿No resultaba ridículo? Un hombre de elevada estatura como era yo, de firme contextura, de cuerpo y brazos fuertes, dotado además de una potente voz de bajo, ¿de repente tenía que recurrir a los modos de un debilucho tenor de ópera de aspecto femenino! ¿Era posible, dadas mis características personales que yo poseo, mirar lánguidamente hacia la lejanía, contemplar tierna y sentimentalmente a la amada, llorar? Y, en general, ¿hay algo peor en la escena que un hombre lleno de sentimentalismo y con una sonrisa dulzona en el rostro?

En aquella época yo aún no me había dado cuenta de que existe un lirismo viril, una ternura y un espíritu soñador varonil, y que el sentimentalismo no era más que un

sustituto del sentimiento. No entendía aún entonces que el tenor más lírico y la ingenua más lírica y tierna han de procurar, en primer lugar, que su sentimiento de amor sea firme, vigoroso. Cuanto más tierno y más lírico sea el amor, más fuerte y claro ha de ser el color espiritual que caracterice ese amor. El fofo sentimentalismo, no solo en un hombre joven, sino también en una muchacha joven y sana, no corresponde a su naturaleza vibrante y juvenil, y por esta misma razón crea disonancias.

Éste era el motivo de que las escenas de amor se perdieran en mi interpretación. Fue una suerte para mí que no abundasen en la pieza. En cambio, los pasajes caracterizados por las expresiones de fuerte voluntad, en los que se concretaban las firmes convicciones del pensador, los interpretaba con vigor y si no hubiera sido por las huellas de la opereta, que aún ejercían una notable influencia, el resultado habría sido totalmente aceptable.

Se reveló en mí otro gran defecto, que al principio no quise admitir. Yo no andaba bien con el texto. Ese defecto no era una novedad para mí, hacía ya tiempo que se había manifestado. Tanto en las primeras épocas como en los últimos años, impedía que me entregara por completo a la intuición y a la inspiración, y me obligaba a vigilarme a mí mismo mientras estaba sobre las tablas. En los instantes de mayor elevación, la memoria podía traicionarme y dejar de suministrarme las palabras necesarias del texto. Y, si esto ocurriese, sería una desgracia; una interrupción, una mancha blanca en la memoria y... ¡el pánico! Ese depender del texto, dada la inseguridad que tenía en la memoria, la necesidad de someterla constantemente al control de la conciencia, me privaba de la posibilidad de abandonarme en los momentos de elevación creadora con entera libertad y espontaneidad. Cuando me libraba de esta dependencia, como, por ejemplo, en los silencios, y cuando en los ensayos actuaba sin el texto, con las palabras que me venían a la cabeza, entonces me sentía capaz de revelarme por completo y entregar cuanto había en mi espíritu.

¡Qué importante es para un actor tener buena memoria! ¡Para qué me entrenaron la memoria en la escuela con cosas totalmente inútiles!

Los actores jóvenes han de cuidarla y desarrollarla, ya que tiene una gran importancia en todas las etapas de la creación, sobre todo en los momentos de máxima elevación de la tensión artística.

Influenciados por el elenco del duque de Meiningen, habíamos dado una importancia excesiva a la parte externa de la escenificación, principalmente al vestuario, a la fidelidad histórica, de museo y, sobre todo, a las escenas de masas populares, que por entonces constituían la novedad principal en todos los teatros. Con el despotismo que entonces me caracterizaba y sin contar con nadie, asumí en mis manos de director la responsabilidad de todo, y manejaba a los actores como si fuesen maniqués. A excepción de algunas personas aisladas, tales como el talentoso V. V. Luzhski^[154] y G. S. Burdzhálov,^[155] que más tarde fueron actores célebres del Teatro del Arte de Moscú; de los dotados A. A. Sanin y N. A. Popov,^[156] que se convirtieron

en muy buenos directores, y alguno más, el resto de los aficionados que estaban bajo mi responsabilidad necesitaban y exigían, ellos mismos, ese trato despótico. El que carece de talento ha de ser sometido a una enseñanza simple, hay que vestirlo de acuerdo con el gusto de uno y obligarlo a actuar en el escenario de acuerdo con la voluntad del director. A los incapaces, sobre todo en los casos en que uno se ve obligado, por una u otra causa, a darles papeles más o menos extensos, en beneficio de la función, hay que tratar de dejarlos en la sombra. A tal fin existen, según me parecía entonces, recursos suficientes que yo había estudiado a la perfección. Como un biombo ocultan todo cuanto es necesario esconder en el escenario. Por ejemplo, en el segundo acto de *Uriel Acosta*, en la fiesta que se celebra en los jardines de Manassé, fue necesario «tapar» a dos aficionados faltos de talento que tenían a su cargo una extensa escena. Para ello elegí a la dama más bonita y a uno de los caballeros más vistosos, y ataviándolos con trajes llamativos, los hice salir a la plazoleta más alta del jardín, emplazada en un lugar bien visible. El caballero cortejaba a la dama y ésta no hacía más que coquetear con él. Después ideé para ellos toda una escena destinada a distraer la atención de los espectadores desviándolos de los dos personajes ya mencionados, que se hallaban en primer plano sobre el escenario. Únicamente en los momentos necesarios para transmitir el contenido esencial del texto hacía destacar a los actores para que el público pudiera escuchar las palabras imprescindibles. ¿Verdad que es muy sencillito? Naturalmente, criticaron al director por emplear tales recursos. Pero es mejor cargar con la culpa del afán de perfección que admitir la incapacidad de toda la compañía.

Además, para que la obra y sus intérpretes tengan éxito se necesitan escenas impactantes que se correspondan con las partes culminantes del texto. Si no es posible crearlas con la fuerza de los propios actores, hay que recurrir a la inventiva del director. Y para esos casos yo tenía preparada una gran cantidad de recursos.

Así, por ejemplo, en *Uriel Acosta* hay dos momentos que forzosamente deben quedar grabados en la memoria de los espectadores. El primero de ellos es el anatema lanzado sobre Acosta en el segundo acto, en la fiesta en casa de Manassé. El segundo es la abjuración de Acosta en la sinagoga, en el cuarto acto. Una de las dos escenas es de carácter mundano, por así decirlo, y la segunda de índole popular. Para la primera necesitaba bellas mujeres y elegantes jóvenes (a los feos y torpes, los escondía bajo el maquillaje y el vestuario adecuado); para la segunda escena impactante, la popular, necesitaba jóvenes y fogosos estudiantes, a los que debía moderar en sus arranques ante la posibilidad de que yo, Acosta, sufriese algún daño real. Cuando en el segundo acto de la obra se descubrían los decorados del jardín, con algunas plazoletas que permitían la formación de varios grupos en el escenario, y a la vista del público se presentó todo un enjambre de hermosas mujeres y elegantes hombres, todos lujosamente ataviados, la sala íntegra quedó estupefacta. Los lacayos servían en bandejas vinos y dulces a los concurrentes; los hombres cortejaban a las damas con los estirados saludos de la época; las damas coqueteaban entornando los ojitos y

cubriéndose los rostros con los abanicos; sonaba la música y, mientras algunas parejas bailaban, otras formaban grupos artísticos y pintorescos. Apareció el dueño de la casa con los ancianos y los invitados de honor, que eran recibidos con respeto y conducidos a asientos especialmente preparados. Apareció también el propio Acosta, pero poco a poco los concurrentes fueron retirándose de su lado, dejándolo aislado. Llegó la hermosa Judit, hija del dueño de casa, que se acercó con alegría al hereje. El rumor de las voces festivas se confundía con la música.

De repente, en medio de la fiesta, se dejó oír a lo lejos la voz gangosa de un cuerno, otras voces chillonas de flautines y el canto de unas voces de bajo. La fiesta se detuvo por un instante, luego todo se confundió en el mayor desorden y cundió el pánico. Al mismo tiempo desde la parte baja, en el lado posterior del jardín, aparecieron unos inquietantes rabinos vestidos de negro. Los servidores de la sinagoga, con velas encendidas, traían consigo los libros sagrados y los rollos de la ley. Los caballeros vestidos con trajes lujosos se pusieron apresuradamente los ropajes del ritual judaico —los *talet*— se cubrieron con premura la cabezas con el negro cubo de la filacteria. Los servidores vestidos de negro trataban de alejar a todos, con el mayor respeto, del lado de Acosta, pues daba comienzo el terrible ritual del anatema. Pero Acosta empezaba a protestar, a justificarse, y la joven dueña de la casa, en un éxtasis amoroso, se arrojaba en los brazos del que acababan de maldecir y declaraba apasionadamente su amor por él. Acababa de cometerse un pecado, una grave ofensa a la religión. Todos quedaban atónitos y, en medio de un silencio sepulcral, empezaban a dispersarse. La mera representación de esa escena creaba por sí sola un clima emocional. Fue ahí donde el director trabajó por el actor.

El teatro ruso veía por vez primera una escena de masas en la que todo estaba orientado a conseguir un gran éxito teatral. Es imposible describir lo que pasó en la sala al concluir ese acto. Maridos, mujeres, hermanos, hermanas, padres y madres y admiradores y conocidos de nuestros bellos actores y actrices figurantes se abalanzaron sobre las candilejas y con gritos que a veces parecían rugidos de fieras, agitando sombreros y pañuelos, rompiendo sillas, obligaron a levantar el telón infinitas veces y salir al escenario a todo el elenco.

La segunda escena, popular, fue concebida en un tono completamente distinto, con la intención de producir una impresión de distinto carácter. Después del ritual en la sinagoga, después de los cantos litúrgicos y del interrogatorio público, el penitente Acosta subía a una tribuna elevada, dispuesto a leer desde allí su abjuración. Al principio tartamudeaba, después se detenía un instante y luego, al no poder soportar la tortura hasta el final, caía desmayado. Lo levantaban, lo hacían volver en sí y, sosteniéndolo por los brazos, le obligaban en estado de semiinconsciencia a proseguir la lectura del acta de abjuración. Pero el hermano de Acosta, apiadándose de él, gritaba desde el seno de la muchedumbre que su madre había fallecido y que la prometida de Acosta, la hermosa Judit, acababa de ser comprometida en matrimonio con otro. Al comprender que los lazos amorosos y filiales se habían deshecho y

dejaban libre a su alma, el filósofo Acosta volvía a resurgir, a erguirse en toda su estatura y, como Galileo, gritaba al mundo entero: «¡Y sin embargo se mueve!».

Por más que se contuviera a la muchedumbre advirtiéndola de que no tocara al maldito —lo que, según las creencias religiosas, se consideraba peligroso—, todos los que presenciaban la nueva blasfemia de Acosta se lanzaban contra él para despedazarlo. Volaban los trozos de ropa rasgada; Acosta caía, desaparecía de los ojos del público, oculto por la masa, para escapar de ella nuevamente y, dominándola, proferir nuevas blasfemias.

La experiencia adquirida en ese espectáculo me permite decir que es horroroso, en momentos semejantes, estar en medio de una muchedumbre enfurecida. Fue el momento culminante de la obra, el de más pronunciada elevación. La turba me llevaba sobre sus olas con una energía feroz, sin darme tiempo a oponerle mis amortiguadores espirituales. Creo que justamente por eso actué tan bien en esa escena, y alcancé la altura del verdadero patetismo trágico.

Lo que me sucedió en el tercer acto fue totalmente distinto.

También en él había una escena de extraordinaria fuerza trágica, pero debía llevarla a cabo yo solo, sin que nadie me ayudara. Nuevamente, al acercarme a ella, surgieron mis amortiguadores espirituales, interponiéndose ante el objetivo artístico, impidiendo que me acercara demasiado. Nuevamente las dudas interiores frenaron el ímpetu de mi arranque, y no pude lanzarme sin pensar hacia delante, hacia la región inconsciente de lo trágico. En ese instante me sentí en la situación de un bañista a punto de lanzarse al agua fría. Me encontré en el estado de un tenor al que le falla el do de pecho.

La escenificación de *Uriel Acosta* al estilo Meiningen hizo mucho ruido y atrajo la atención de todo Moscú. Se empezó a hablar de nuestros espectáculos y cobramos fama como si hubiésemos adquirido la patente de las escenas de masas.

Las finanzas de nuestra Sociedad mejoraron. Los socios y los actores que habían perdido la esperanza en el éxito empezaron de nuevo a confiar y resolvieron seguir perteneciendo a ella.

El entusiasmo por los problemas de dirección escénica: *El judío polaco*

El siguiente montaje de la Sociedad de Arte y Literatura fue la obra de Erckmann-Chatrion titulada *El judío polaco*.^[157]

Hay obras que despiertan interés por sí mismas. Pero hay otras que pueden volverse interesantes si el director encuentra una forma original de plantearlas. Así, por ejemplo, si yo relato el argumento de *El judío polaco* resultaría aburrido. Pero, si tomo la propia base de la obra y sobre ella, como si fuera un cañamazo, bordo los más variados dibujos creados por la fantasía del director, la obra cobrará vida y se volverá interesante.

Elegí precisamente esa obra y no otra, no porque me gustase el original, sino porque me sedujo el plan de montaje que imaginé al leerla. Y ahora voy a relatarla no como fue escrita, sino como fue montada por nuestra Sociedad.

Imagínense ustedes un confortable interior en casa del burgomaestre de un pequeño pueblo fronterizo de Alsacia. Arde la leña en la chimenea, la lámpara está encendida y la familia está reunida para la cena de Nochebuena; están la hija del burgomaestre, su prometido —un oficial de la guardia fronteriza—, un guardabosque y otro montañés más. Fuera ruge la tempestad y aúlla el viento. Se estremecen los vidrios de las ventanas, por las rendijas se cuela un silbido que sobrecoge el espíritu. Pero la concurrencia se divierte: canta, fuma, come, bebe y charla. Una ráfaga más fuerte los asusta, haciéndoles recordar una tempestad semejante, que se desencadenó en una noche como ésa algunos años antes; entonces, entre los aullidos del viento pareció oírse el agudo tintineo de una campanilla. Al parecer, alguien se aproximaba. Pasaron unos minutos, la campanilla se oía cada vez más cerca hasta que dejó de oírse de repente. La puerta se abrió y en el umbral apareció la gigantesca figura de un hombre envuelto en un abrigo.

—¡La paz sea con vosotros! —dijo el que acababa de entrar.

Era uno de los opulentos judíos polacos que solían frecuentar aquellos parajes. Tras quitarse el abrigo, dejó sobre la mesa un pesado cinto, en cuyo interior tintineaban las monedas de oro. Después de calentarse y aguardar que cesara el temporal, el judío se fue. Al día siguiente, su carruaje y los caballos fueron hallados en las montañas, pero él había desaparecido sin dejar rastro...

Después de emocionarse por centésima vez con el relato de tan extraño suceso, la alegre reunión vuelve al vino y a las canciones. Regresa el burgomaestre —el dueño de la casa—, y la alegría sigue creciendo sobre el fondo de las ráfagas de viento, entre cuyos aullidos vuelve a oírse, de repente, el tintineo de una campanilla... Alguien se aproxima. Pasan unos minutos y la campanilla se oye cada vez más cerca, interrumpiéndose el sonido de repente. Luego se abre la puerta y en el umbral, igual que entonces, aparece la enorme figura de un hombre envuelto en un abrigo.

—¡La paz sea con vosotros! —dice el que acababa de entrar. Se quita el abrigo y luego el voluminoso cinto en cuyo interior tintinea el oro. Los presentes se quedan petrificados. El burgomaestre se desploma en el suelo.

El segundo acto representa una pequeña habitación en casa del burgomaestre. Es el día en la boda de su hija con el oficial de la guardia fronteriza. Los familiares ya están en la iglesia y hasta la casa llega el repicar de las campanas. Solo el burgomaestre se ha quedado en casa, pues ha caído enfermo a raíz de la fuerte impresión sufrida. Llega el novio a verlo para hacerle compañía y distraerlo un rato. En medio de la conversación, el burgomaestre de repente aguza el oído: entre las campanadas de la iglesia le parece oír el penetrante tintineo de la campanilla. Efectivamente, parece como si a lo lejos sonara una... o, por lo menos, algo que se le parece. ¡No! Es una campanilla... ¡No! No se oye nada... Para consolar al enfermo, el oficial le asegura que pronto se encontrará al culpable, puesto que la policía por fin había encontrado una pista segura... La gente vuelve de la iglesia, los visitantes y los invitados empiezan a reunirse para la fiesta con que se va a celebrar la boda; aparece el notario, las amigas de la novia, los músicos. Se lleva a cabo la ceremonia, todos felicitan a la nueva pareja, al padre, y unos a otros. La música suena y empieza el baile. Pero vuelve a oírse la persistente campanilla, cada vez con más claridad y en consonancia con los acordes de la orquesta. Se abre camino, cada vez con más fuerza, a través de la orquesta; toma cuerpo, como si absorbiera todos los demás sonidos, hasta que finalmente chilla, grita, aúlla dolorosa y estridentemente, atravesando la cabeza, los oídos, el cerebro. El burgomaestre, enloquecido, en su deseo de ahogar el son de la campanilla, suplica a la orquesta que toque más fuerte. Se precipitaba sobre la primera mujer que encuentra y empieza a girar con ella en el loco vértigo de una danza insensata. Canta con la orquesta. Pero la campanilla sigue sonando, cada vez más fuerte, con mayor intensidad y estridencia. Todos se dan cuenta de la locura del burgomaestre, dejan de bailar y se acurrucan contra las paredes, mientras él sigue girando en una danza loca.

El escenario del tercer acto es una buhardilla con el techo inclinado, a dos aguas, y con una escalera de bajada oculta tras una balaustrada. En la pared del fondo, casi al ras del suelo, ventanas provistas de celosías, tras las que se adivina la oscuridad de la noche. Entre las ventanas hay una cama enorme, colocada en el centro de la habitación, perpendicular a la línea de proscenio. Los muebles están vueltos hacia el público: una mesa, unos bancos, una cómoda, una estufa. Todo está oscuro. Desde

abajo llegan alegres canciones nupciales, los acordes de la orquesta, las sonoras voces juveniles y los gritos de los borrachos. Por la escalera suben algunas personas hablando alegremente, con velas encendidas en las manos: acompañan al padre de la novia, al burgomaestre, que está cansado y quiere acostarse. Se intercambian saludos y despedidas. La gente se retira, y el burgomaestre, pálido y exhausto, se apoya contra la puerta para cerrarla. Luego, totalmente agotado, se sienta, mientras de abajo llega de nuevo el ruido de la vajilla y el bullicio de la fiesta, en medio del cual se puede distinguir el insistente sonido de la campanilla. Tras escucharlo con ansiedad y extrema agitación, el burgomaestre se apresura a desvestirse y acostarse, para olvidar todo con el sueño. Apaga la vela, pero en la oscuridad empieza con renovados bríos toda una sinfonía de sonidos horribles de todo tipo. Es una alucinación acústica, en la que se entremezclan canciones alegres, la música, que insensiblemente pasa de los compases nupciales a la marcha fúnebre; las alegres voces y las exclamaciones de los jóvenes se funden con las lóbregas voces de ultratumba de los borrachos; el chocar de las jarras de vino y cerveza con la vajilla a veces recuerda las campanadas de una iglesia. En todo ese cúmulo de sonidos, como si de una sinfonía se tratase, imponiéndose, ya insistente y agobiante, ya triunfal y amenazador, el tintineo de la maléfica campanilla. Al percibir su son, el burgomaestre gime y se queja en la oscuridad. Aparentemente, se agita en la cama, pues ésta cruje, y se oye el ruido de algo que acababa de caer al suelo: probablemente una silla empujada sin querer. Pero he aquí que en el centro de la habitación aparecen unas manchas de tonos grises y verdosos, producidas por una luz desconocida cuya intensidad aumenta y decrece casi imperceptiblemente. Poco a poco y con el acompañamiento de las alucinaciones acústicas, empieza a destacarse la figura de un hombre. Lleva la cabeza gacha, cubierta de canas que cuelgan hacia abajo. Tiene las manos atadas, y al moverlas, se oye un sonido semejante al que producen las cadenas de los presos. A su espalda hay un poste con una inscripción. Puede suponerse que es una picota, a la que han encadenado un criminal. La luz va aumentando, volviéndose más gris y más verde a la vez, extendiéndose por la pared del fondo y dando forma a una especie de escenario maléfico sobre el que se recortan unas siluetas negras que se van colocando en el proscenio, de espaldas al público. En el centro, donde antes se encontraba la mesa, se ha sentado sobre una pequeña elevación un hombre corpulento cubierto por una capa negra y tocado con un sombrero que recuerda a los de los jueces. A su alrededor, unas cuantas figuras semejantes, pero con sombreros un poco más bajos. A la derecha, donde se hallaba la cómoda, detrás del aparador, hay una delgada figura con forma de serpiente, tendida mirando al reo, y a la izquierda, donde estaba la estufa, acodado en un estrado, con aire apesadumbrado y cubriéndose los ojos con una mano, permanece inmóvil el defensor, provisto también de capa negra y bonete. El interrogatorio al acusado es como un delirio, a media voz, con un ritmo que cambiaba incesantemente. El inculpaado iba bajando la cabeza cada vez más y más. Se niega rotundamente a responder a las preguntas. De improviso, en el rincón

donde había ropa colgada, se alza una figura alta y delgada que sube por la pared, se arrastra por el techo, baja al suelo sobre el acusado... y clava en él su penetrante mirada: es el hipnotizador. El reo se ve obligado a levantar la cabeza, y el espectador reconoce en él, en ese anciano magro de cara escuálida, al burgomaestre. Bajo el embrujo de la hipnosis, llorando, deteniéndose e interrumpiendo a cada instante su exposición, da comienzo a sus declaraciones. Cuando el fiscal le pregunta qué había hecho con el cuerpo del judío polaco después de matarle y robarle, el criminal vuelve a obstinarse en su silencio. En este momento se desencadena nuevamente una tempestad de ruidos terribles que parecen ser producto de una pesadilla; el escenario se va oscureciendo gradualmente, mientras detrás de los vidrios de la puerta que da a la escalera empieza a arder una llama de color intensamente rojo. En medio del delirio, el burgomaestre confunde esa ventana, repentinamente iluminada, con una fragua y corre hacia ella, procurando meter por su boca el enorme cuerpo del judío asesinado, para quemar todas las huellas del crimen. Lo consigue, pero junto con las huellas quema también su propia alma. Todo desaparece. Tras las ventanas, a través de los huecos de las celosías, empiezan a verse los primeros rayos rojos del sol naciente. Entran en la habitación, mientras desde abajo llega el alegre griterío de los borrachos que festejaban la boda. En alegre francachela suben ruidosamente la escalera hacia la buhardilla para despertar al dueño, puesto que fuera ya amanece. Llaman a la puerta. Nadie contesta. Ríen, vuelven a llamar y vuelven a quedarse sin respuesta. Se sorprenden, después se asustan, rompen el vidrio de la ventana, entran y encuentran al burgomaestre muerto.

La transformación de la habitación en sala de tribunal se efectuaba casi insensiblemente y producía tal impresión de pesadilla que en casi todas las funciones había damas nerviosas que abandonaban la sala, y algunas hasta se desmayaban. ¡Eso me producía a mí, inventor del truco, un enorme orgullo!

Al tiempo que el público, al mirar al escenario, se sentía atemorizado por la pesadilla, yo, desde el escenario, era testigo de un cuadro bien diferente. Los actores aficionados, entre los que había personas de prestigio, incluso un importante general del servicio civil, se arrastraban por el suelo sobre su vientre en medio de la oscuridad, apresurándose a alcanzar sus puestos antes de que les sorprendiese la luz. Muchos de ellos se atrasaban y se empujaban. Eso resultaba tan cómico que distraía mi atención cuando estaba a punto de entrar a representar una escena de gran intensidad dramática. Cerraba entonces los ojos y pensaba: «¡Así es el escenario! ¡Desde aquí da risa, pero desde fuera da miedo!».

Me gusta inventar en el teatro cosas demoníacas. Me alegro cuando logro un truco capaz de engañar al espectador. En la región de lo fantástico, los escenarios están lejos aún de haber dicho su última palabra. No han dado ni la mitad de lo que pueden dar. Confieso que uno de los incentivos para montar esa obra fue el truco del último acto, que me pareció interesante para escenificarlo. Y no me equivoqué: el éxito fue rotundo. El público me hizo salir muchas veces... ¿por mi papel de director

o de actor? Me agradaba pensar que era por lo último, y atribuía el éxito a mi buena interpretación. Eso quería decir que yo era un trágico, puesto que ese papel pertenece el repertorio de actores de la talla de un Irving,^[158] de un Barnay,^[159] Paul Mounet^[160] y otros.

Viéndolo ahora, llego a la conclusión de que mi trabajo no fue malo del todo. El interés por la obra y por el personaje crecía pero no era creado por la misma psicología, ni por la vida del espíritu humano que encierra el papel, sino por la fábula externa. ¿Quién era el asesino? Ése era el misterio que intrigaba a los espectadores y que exigía una solución. Había momentos culminantes, necesarios en toda tragedia, como, por ejemplo, el desfallecimiento repentino al final del primer acto, la alocada danza al final del segundo, y en el tercero el momento más intenso del truco. ¿Quién fue, pues, el que creó esos intensos momentos de elevación escénica? ¿El director con el montaje escénico o el actor con su interpretación? Desde luego, fue el primero, y por ello los laureles del espectáculo pertenecen a aquél más que a éste.

Este montaje fue para mí una nueva lección, en la que aprendí a ayudar al actor exteriormente, recurriendo a trucos de dirección. Y también aprendí gracias a ella el arte de expresar con nitidez la fábula de la pieza, es decir, su acción externa. A menudo vemos en el teatro una obra sin enterarnos debidamente de la continuidad de acontecimientos y su interdependencia. Y eso es lo primero que debiera subrayarse en la obra, porque sin eso es difícil hablar de su aspecto interno. Pero en este caso se dio una gran carencia que concernía directamente a los actores. Nuestros aficionados no dominaban la dicción, lo mismo que yo. Nuestros conocidos nos insistían en que aprendiéramos a pronunciar, que recurriéramos a los actores experimentados de otros teatros. Pero instintivamente recelábamos y discurríamos así: «Es mejor que hablemos con poca claridad que como lo hacen los demás actores en escena. Unas veces coquetean con las palabras y se engolosinan con los matices de su propia voz y otras declaman con tono solemne. Más vale que nos enseñen a hablar con sencillez, con elevación, con belleza, musicalmente, pero sin *florituras*, sin el énfasis histriónico y sin las artimañas de la dicción teatral. Eso mismo es lo que queremos para los movimientos y acciones. Lo mismo da que sean modestos, poco expresivos, muy poco escénicos —en el sentido que le dan los actores— si, en contrapartida, no son falsos y sí humanamente sencillos. Odiamos lo artificioso en el teatro, pero adoramos todo lo que tenga carácter escénico en el escenario. Eso es una enorme diferencia».

En cierta medida, aquella función me convenció de que yo empezaba a saber actuar, no la propia tragedia, pero sí la forma de acercarme a ella. Lo mismo que un tenor que no alcanzase el do de pecho, yo era un actor trágico que carecía de momento culminante, de elevación dramática. Era precisamente en esos momentos cuando me faltaba la ayuda del director, esa ayuda que había recibido en el último montaje, gracias a los trucos escénicos.

Y, aunque en el citado espectáculo no había avanzado nada, tampoco había

retrocedido. Simplemente me había afirmado en algo nuevo y bueno, adquirido en anteriores experiencias.

Experiencias con actores consumados

Buscando un ayudante con el que pudiera compartir la dirección de la futura organización teatral, buscando actores que pudiesen completar el núcleo de aficionados, me dirigí a actores y empresarios consumados. Con ese fin intenté montar algunos espectáculos recurriendo a actores profesionales.

Elegí *El inspector*^[161] de Gógol para montarla en uno de los teatros cercanos a Moscú, emplazado en una localidad de veraneo.

¿Quién no sabe cómo se hace *El inspector*? Todo estaba en su sitio: el sofá, las sillas, y cada detalle. Los ensayos empezaron vivazmente, y transcurrieron de tal forma que todos parecían haber hecho juntos la obra cientos de veces. Ni una entonación, ni un rasgo característico inventado por el actor. Todo parecía firmemente fijado de acuerdo con el cliché gogoliano contra el que el propio autor había protestado, tanto en su *Informe previo*, destinado a todos cuantos desearan representar como es debido *El inspector*, como en la carta publicada por él sobre el montaje de la comedia. Deliberadamente no interrumpí a los actores, sino que, al finalizar el primer acto, les hice un montón de cumplidos, y terminé mi arenga asegurándoles que nada me quedaba ya por hacer, salvo asistir al espectáculo y aplaudir, pues todo estaba listo. Pero que, si los actores querían hacer el otro *Inspector*, es decir, el de Gógol, habría que empezar todo desde el principio. Los actores querían hacer precisamente ése, y yo asumí el trabajo lleno de esperanza en mis fuerzas.

—En ese caso, ¡comencemos! —dije entrando en el escenario—. ¿Este sofá está del lado izquierdo? Pues llévenlo al derecho. ¿La puerta de entrada del lado derecho? Pues pónganla en el centro. ¿Usted empezaba la acción sentado en el sofá? Pues ¡vaya al otro extremo del escenario, al sillón!

Así manejaba yo entonces a los actores consumados, con el despotismo que me era propio en aquella época.

—¡Y ahora hagan la obra desde el principio, con los nuevos movimientos! —les ordenaba yo. Y los confundidos actores, con expresión de asombro, titubeaban sin acertar adónde debía ir o sentarse cada uno de ellos.

—¿Y cómo sigo? —decía uno, completamente perdido.

—¿Adónde tengo que ir ahora? —preguntaba otro.

—¿Cómo tengo que decir esta frase? —me preguntaba un tercero, tras perder

todo el aplomo, como si se hubiera transformado en un simple aficionado.

A partir de entonces, al quedarse sin base ni sostén, se me fueron entregando por completo, y empecé a dirigirlos, exactamente igual a como dirigía a los aficionados. Eso no les gustaba, y entre ellos y yo se interpuso una sombra.

La función no fue buena, ya que los actores no tuvieron tiempo suficiente para desacostumbrarse de lo rutinario y asimilar lo nuevo. No les había enseñado nada; solamente los desconcerté. En cambio, ellos sí que me enseñaron algo. En mi propio pellejo aprendí lo que significan las murmuraciones entre bastidores, las pérdidas de tiempo y las burlas. Comprendí también que es mucho más fácil destruir las tradiciones seculares que crear otras nuevas.

Así que no puedo considerar acertado mi primer ensayo con actores consumados.

La segunda prueba resultó mucho mejor. Un empresario muy conocido entonces, hombre de gran talento, intuición y experiencia, me había invitado para dirigir en el enorme teatro de Solodóvnikov la obra de Hauptmann *Hannele*,^[162] que tanto ruido había hecho. La idea era que coincidiese su representación con la coronación de Nicolás II. Era un encargo de gran responsabilidad, pues mi trabajo sería presenciado y valorado no solo por moscovitas y provincianos, sino también por extranjeros. Además de mostrarme ante un amplio público, yo tenía otro fin oculto, dar a conocer mi forma de trabajar a tan afamado empresario teatral.

¿No sería éste el financiero que yo estaba buscando?

Nos hallábamos en Cuaresma, es decir, cuando a la bolsa de actores que funcionaba en Moscú acudía gente de teatro de todas las provincias, para firmar nuevos contratos con vistas a la próxima temporada. Me invitaron a ver unas pruebas para seleccionar los actores de un elenco. A la hora señalada, aparecí en la dirección que se me había indicado y que era un almacén de mercancías recientemente abandonado por su inquilino, un comerciante que se había arruinado. Basura, desperdicios, papeles, estantes y cajones vacíos y destrozados, un sofá viejo y despanzurrado con los brazos resquebrajados y el respaldo torcido, sillones en el mismo estado, carteles que anunciaban artículos de mercería, una escalera de caracol que llevaba hacia arriba, donde se hallaba un estrecho cuartucho con el techo bajísimo, con un ventanuco sucio y una enorme cantidad de cajas de cartón vacías. Allí, sentados en unos cajones, se encontraban mi futuro empresario y su ayudante. De abajo llegaban algunas personas, pobremente vestidas, desaliñadas, a las que ambos tuteaban.

—Levanta la pierna, enséñala —decía el ayudante a una jovencita—. ¡Ponte derecha! ¡Date vuelta!

La muchacha, toda confundida, se quitó el abrigo y en aquel cuchitril que, de paso sea dicho, carecía de calefacción, trató de mantenerse derecha.

—¿Tienes voz?

—Soy actriz dramática, no canto...

—Apúntala entre los mendigos —dijo el empresario.

—También puede estar entre las prostitutas —intervino el ayudante, inscribiendo el apellido de la muchacha en la lista de las residentes del asilo, de acuerdo con las exigencias de la obra.

La joven, saludando con una ligera inclinación de cabeza, se retiró. Empezaron a llamar a los demás, pero yo detuve el proceso, cerré la puerta y pedí algunas explicaciones.

—Discúlpenme —empecé lo más cauteloso y suave que pude—, pero no me veo con fuerzas para seguir con este trabajo. ¿Piensan ustedes que se puede ocupar uno del arte y la estética en un establo? ¿No tiene la estética exigencias que no se pueden pasar por alto aunque sea a pequeña escala? Es que, sin esas exigencias, la estética deja de serlo. La primera exigencia no solo de ella, sino de la cultura más primitiva, es la limpieza. Pida que barran del local toda esta porquería, que tiren todo lo que no sirva, que frieguen el suelo y laven las ventanas, que enciendan las estufas, que pongan sillas vienesas^[163] aunque sean de las más baratas, una mesa sencilla, pero cubierta con un tapete, y ponga encima un tintero y unas plumas, para que puedan ustedes escribir en la mesa y no en la pared, como están haciendo ahora. Cuando hayan hecho todo esto, yo me ocuparé con el mayor entusiasmo de este asunto, que ofrece para mí un enorme interés, pero ahora no puedo hacerlo, porque me dan náuseas. Y otra condición más: usted es el organizador de una institución que ha de introducir cultura en la sociedad. Y los actores son sus ayudantes culturales más cercanos. Recordémoslo y hablemos con ellos no como si fuesen prostitutas o esclavos, sino como personas que son dignas de llevar adelante esta alta misión. Si mis palabras no lo han ofendido, sino que, por el contrario, lo animan a crear una empresa pura y buena, deme su mano para que nos despedamos hasta la próxima vez. Pero, si usted se ha ofendido por todo lo que acabo de decirle, nuestra despedida será para siempre.

No me había equivocado con el empresario: era éste un hombre sensible y sensato. Mis palabras lo confundieron, se vio desorientado y solo atinó a pronunciar, dándose una palmada en la frente:

—¿Cómo es que yo, viejo imbécil, no me he dado cuenta de esto hasta ahora?

Me dio un abrazo, y nos despedimos.

La siguiente vez que fui el local estaba caldeado y limpio. Tanto la planta baja como el cuartito de la parte superior estaban amueblados como un interior palaciego de opereta. Lujosos gobelinos con flecos dorados, sillas plateadas y doradas, tapetes de seda y terciopelo, floreros de utilería y relojes de la misma naturaleza sobre las mesas; alfombras, garrafas con agua y vasos, ceniceros y un servicio de té para los actores. El cuartito de arriba se había convertido en un verdadero despacho destinado al director. Los actores, estupefactos al ver la transformación producida, se apresuraban a quitarse el abrigo, poner en orden su ropa, alisarse el cabello y, en general, a comportarse como si estuviesen haciendo el papel de «grandes de España» en escena. El ambiente de esta sala era bastante extraño; sin embargo, el objetivo se

había conseguido y ahora yo podía hablar con la gente de manera más humana.

El trabajo empezó con muchísimo entusiasmo, todos estaban de buen humor, todos presentían una novísima forma de trabajar con actores que ya estaban cansados de los disparates y el desorden típicos de los teatros de provincias. Al parecer yo me estaba volviendo popular. Parecía como si todos trataran de hacérmelo saber, cada uno a su manera. El teatro que había sido alquilado para la semana siguiente aplazó el inicio de los trabajos, y tuvimos que ensayar provisionalmente en aquel mismo local. Lo primero que hice fue aprenderme de memoria los nombres y apellidos de todos los actores. ¡Qué sorprendidos se quedaron aquellos actores de tercera categoría e incluso los simples figurantes cuando, quizá por primera vez en su vida les llamaban, delante de todos, por su nombre y patronímico!^[164] Hasta aquel momento les había llamado diciendo: «¡Eh, tú, escucha!», dándoles un trato poco menos que de esclavos. Fue una especie de soborno por mi parte. Ningún actor se resistió a él, y ellos, a su vez, empezaron a tratarme con gran deferencia.

Los ensayos empezaron de un modo totalmente nuevo para todos. Después de la lección recibida con *El inspector* de Gógol, yo era más cauteloso, y todo se iba desarrollando del mejor modo posible para mi alegría y la del empresario. Éste me colmaba de cumplidos por mi aparentemente enorme sabiduría y habilidad para tratar a la gente. Pero toda la habilidad residía únicamente en el hecho de tratar a los actores del mismo modo en que se trata a la gente en general.

Pasó una semana. El teatro de Solodóvnikov quedó libre; nos trasladamos allí, y de nuevo encontramos suciedad, frío, desorden y abandono. Los actores se vieron nuevamente obligados a apretujarse en los pasillos en espera de su salida a escena y, al no tener nada que hacer, volvieron a los enredos y habladurías. La disciplina cayó de golpe, incluso lamentamos habernos ido del almacén abandonado. Para salvar la situación, tuve que recurrir nuevamente a un *coup d'état*.^[165] Suspendí uno de los ensayos, me marché del teatro y pedí que comunicaran al empresario que yo repetía todo lo dicho en caso semejante, cuando entré en aquel sucio local anterior que él supo transformar en un palacio de opereta. Pasados unos días, recibí una carta que me citaba para el ensayo de turno. Esta vez, el teatro tenía calefacción y estaba arreglado y limpio. Habían preparado para mí una habitación amueblada con el clásico lujo de opereta, mientras que para los actores habían arreglado dos salas especiales: una para las señoras y otra para los caballeros. Pero, dada la mala costumbre inveterada en todos los teatros, la mayor parte de los actores no tenían suficiente tino para quitarse el sombrero a la entrada, y la atmósfera de entre bastidores se veía emponzoñada por la desvergüenza y las pésimas costumbres histriónicas, contra las que yo había emprendido una lucha, pues eran las que impedían enfrentarse al trabajo teatral con manos limpias y corazón abierto. Se me ocurrió la siguiente estratagema: iniciaba la obra un actor muy conocido y meritorio, una vieja gloria de los teatros de provincias, que en la función desempeñaba un reducido papel. Sin que nadie se diera cuenta, me dirigí a él rogándole que infringiera la disciplina intencionalmente, es decir, que

saliera a escena sin quitarse el abrigo, los chanclos de goma ni el gorro de piel; que apareciese hasta con el bastón en la mano y que empezara a murmurar entre dientes su papel, como se hacía habitualmente en algunos teatros. Al mismo tiempo le pedí respetuosamente que me permitiera a mí, un joven aficionado, echarle a él, un actor de prestigio, una reprimenda sumamente severa que concluyera con una orden de quitarse inmediatamente el abrigo, la gorra y los chanclos de goma, y seguidamente ensayar con la máxima intensidad y decir el papel de memoria, sin cuaderno. El prestigioso actor fue tan inteligente que se avino a mi petición. Todo se hizo tal y como lo habíamos planeado. Le hice una corrección cortés pero llena de seguridad, con voz fuerte y con plena conciencia de mi derecho. Ante esto, más de un actor, como supe más tarde, se dijo: «Si un director joven se permite hablar de esta manera a un artista consumado, ¿qué no hará con nosotros, unos actorcillos desconocidos, si le desobedecemos?».

Lo que más confusión les produjo fue que exigiese que, a partir del quinto ensayo, el papel se supiese de memoria, y no les permitiese mirar el cuaderno. Todos se pusieron firmes, como se dice habitualmente, y en el siguiente ensayo todos los papeles estaban aprendidos de memoria.

Tras mi segundo *coup d'état* logré corregir el rumbo de los ensayos en el propio teatro. Lo malo fue que el empresario, de pura alegría, empezó a emborracharse, siendo así que su comportamiento dejó mucho que desear por el desenfado que exteriorizaba, pues se pasaba de la medida. Apareció otro achispado y empecé a sospechar de un tercero. Sentí que hacía falta un tercer *coup d'état*, es decir, una medida drástica para poner las cosas en orden, puesto que mi nave empezaba a hacer agua y amenazaba zozobrar. Tuve que interrumpir nuevamente los ensayos, disculparme por la tarde perdida con los actores, e irme a casa. Una ofensa soportada en silencio es siempre más amenazadora y terrible. Aquella misma tarde envié al empresario la renuncia formal al honor con que me había distinguido declarándole categóricamente, que en tales circunstancias, es decir, cuando el propio empresario se permitía llegar ebrio, yo no me hallaba de manera alguna en condiciones de proseguir mi tarea. Yo sabía perfectamente que él no tenía adónde dirigirse, que había invertido en el nuevo negocio casi toda su fortuna, que había contraído deudas, y que no tenía de quién echar mano. Me contaron más tarde que el empresario se había dirigido a los médicos y había recurrido a todos los medios de que disponía entonces la ciencia, para detener el proceso de dependencia del alcohol que empezaba en él, y que hizo lo posible para adquirir nuevamente un aspecto respetable. Limpio, cuidado y perfumado, me hizo una visita y me juró por cuanto tenía a mano que no se volvería a repetir lo sucedido. Inmediatamente mostré mi conformidad y por la tarde ya estaba en el ensayo.

En la obra *Hannele* de Hauptmann se representa al principio la vida de unos

mendigos y prostitutas en un asilo, descrita por el autor con veracidad y con un vivo naturalismo. Pero, a partir del segundo acto, el tono de la obra y el naturalismo se transforman en algo fantástico. Hannele, después de morir en el primer acto, se despierta en el segundo de su cuerpo, de la vida real y pasa a la eternidad, que aparece reflejada en escena: sus compañeros de asilo, mendigos toscos, se transforman en sombras, adquieren la forma de seres tiernos, suaves y buenos, y cambian al mismo tiempo el trato grosero que daban a la difunta Hannele por un trato cariñoso y lleno de amor. La propia difunta se transforma en una princesa de cuento de hadas y yace en un ataúd de cristal.

El ensayo debía empezar precisamente en esta misma escena, y yo, que había llegado al teatro mucho antes de empezar el ensayo, me rompía la cabeza pensando cómo haría para transformar a hombres reales en sus propias sombras. El escenario aún no estaba iluminado; de alguna parte, probablemente desde el fondo de algún decorado, se proyectaba sobre el suelo una mancha de luz azulada bastante intensa que creaba una misteriosa iluminación y sugería las paredes de una habitación. El resto del escenario estaba sumido en las tinieblas. Los actores que habían llegado para el ensayo, se reunían en el escenario, conversaban, y a veces caían dentro del cono de luz; sus sombras, bastante prolongadas, se estiraban a lo largo del suelo, remontaban las paredes y llegaban hasta el techo. Cuando se movían sus cuerpos parecían siluetas, mientras que las sombras se movían con bastante rapidez, se reunían, se separaban, se agrupaban, huían, se confundían; por momentos ellos mismos se perdían entre sus propias sombras, y aparecían como seres incorpóreos. De repente me sentí iluminado y solté la clásica exclamación: «¡Eureka!». Lo había encontrado. Únicamente faltaba precisar cómo y dónde estaban los límites de ese espacio irreal, puesto que en el escenario sucede con harta frecuencia que una casualidad, por más feliz que sea, resulta imposible de reproducir. Llamé al electricista y entre los dos anotamos todos los detalles: la intensidad de la luz y la intensidad de la lámpara adecuada, marcamos con señales los límites del cono de luz y dibujamos en el suelo la forma de la proyección. Como complemento del truco que acabábamos de descubrir, hubo que encontrar también el movimiento correspondiente de los actores. Pero esto ya fue cosa fácil, puesto que el efecto luminoso creaba el clima necesario. Enseñé a los actores a hablar y moverse igual que en nuestros sueños, o como cuando estamos enfermos y tenemos fiebre alta, cuando estamos casi delirando y nos parece que alguien susurra al oído palabras extrañas... Pausas repentinas en medio de una palabra inconclusa... Pausas largas... De repente todo empieza a oscilar... Otra vez las frases lentas, entrecortadas, acentuando algunas palabras, como si fuera una escala musical cromática, ascendente y descendente... Y nuevamente pausas largas, desfallecientes, un susurro inesperado... un lento oscilar monótono de la multitud que está en escena y parece pegada al suelo —de esa misma multitud de mendigos que más bien parecen sombras— y sube por las paredes hasta llegar al techo. De repente, se abre de golpe la puerta de entrada, con un fuerte

rechinar de goznes. Y llega la voz de una mendiga, brusca y estridente, como la que oímos cuando tenemos fiebre alta y que parece brotar desde el interior:

—¡Qué frío hace fuera! —chillaba esa voz, como un pinchazo en el corazón que atravesara el cuerpo de parte a parte.

Todo se estremecía, todo empezaba a agitarse, y se producía una gran confusión, mezclándose las sombras por todas partes. Y de nuevo todo se iba calmando poco a poco, se detenía, oscilaba y se producía una prolongada y tensa pausa... Y después un susurro suave que gemía, entrecortado por el llanto:

—¡Hannele! ¡Há-a-a-nne-lé!

El hondo gemido subía de tono de manera cromática para volver a descender del mismo modo hasta el propio abismo, y se oía el susurro desesperado: «¡Hannele ha muerto!»...

La turba de sombras se ponía en movimiento, se oían tiernos llantos de muchachas y de ancianos, múltiples gemidos...

Al mismo tiempo, desde el camerino más lejano, un tenor irrumpía con la nota más aguda con voz luminosa.

—¡Es-s-s-ta-án tra-a-y-e-ndo-o un-n-n a-a-taúd de-e-e cri-i-i-sta-a a-a-a-a-al!

La voz vibraba porque sacudían por los hombros al que la emitía. Después de unos minutos de este lejano grito del místico mensajero, apenas perceptible en la sala, las sombras se movían por toda la escena, repitiendo a media voz la misma frase, acentuando todas las consonantes sonoras y silbantes:

—¡Essstánnnn trrrrrayrennnndo un atauuuúd de crrristalll!

El sonido silbante empezaba despacio, muy bajo, pero iba reforzándose, y aumentaba a medida que la turba de sombras aceleraba el ritmo de su desordenado movimiento. Luego se acercaba, es decir, pasaba del camerino más lejano al escenario, a los telones y bambalinas, donde repetían el silbante sonido todos los figurantes. Y, cuando el silbido alcanzaba el forte, entraba todo el coro. En el coro participaban todos los tramoyistas y algunos miembros de la orquesta que amablemente nos ofrecieron su colaboración. El resultado fue un rugido gigantesco, en combinación con un movimiento de sombras vertiginoso, de pesadilla. En ese momento aparecía en el centro del escenario un ataúd de cristal, intensamente iluminado, con Hannele en su interior, ataviada como una princesa de cuento. La otra Hannele quedaba en primer plano, vestida de mendiga, inmóvil, como un cadáver. Al aparecer el ataúd, todo se iba serenando gradualmente, y en medio de una beatífica contemplación se volvía a la inmovilidad y al lento mecerse de los espectros. Enorme pausa.

En aquel momento, no se sabe de dónde, un bajo ebrio, sin alzar mucho la voz, pero con toda claridad, pronunció, con las notas más graves y densas, con la mayor sencillez y sin el menor patetismo, como si fuera una alucinación salida de un sueño:

—¡Están trayendo un ataúd de cristal!

Nos estremecemos como si una descarga eléctrica hubiera recorrido nuestros

nervios. Yo mismo, el empresario y unos cuantos hombres sensibles que se hallaban en el teatro saltamos del susto en nuestro asiento y nos miramos perplejos. El empresario vino corriendo hasta mí:

—¿Qué ha sido eso? Pero ¡si es genial! ¡Hay que anotar! ¡Hay que dejarlo! ¡Hay que repetirlo!

Y, junto con él, nos precipitamos al escenario para cubrir de besos al genio que acababa de manifestarse, de revelarse, al que había ideado y hecho realidad semejante efecto sobrehumano. El genio resultó ser el ayudante del director, totalmente borracho. El pobre, que ya se había enterado de que estaba terminantemente prohibido beber, al darse cuenta de que acababa de traicionarse, huyó del teatro. Por más que procuramos luego reproducir ese efecto, por más que el empresario le emborrachase, no se atrevió a aparecer borracho en escena, y solo lo hacía cuando estaba completamente despejado, circunstancia que le privaba de la posibilidad de reproducir aquel momento de inspiración.

Decepcionado por no conseguir nada del ayudante, el empresario recurrió al coro de la iglesia. Los ensayos con el ayudante sobrio no dieron el menor resultado. Tampoco resultó. El sonido era bueno, pero él no conseguía acertar con el momento propicio: o pronunciaba las palabras deseadas demasiado tarde, o decía lo que se le ocurría, sin ton ni son. De paso, el mismo empresario empezó a embriagarse con él. Al percatarme, protesté contra aquella pincelada genial. El empresario estuvo de acuerdo conmigo, pero, así y todo, no dejó de beber y avisó al teatro de que estaba enfermo. Aparenté creer en su fingida enfermedad, pero avisé a todos sus allegados de que no le dejasen ir al teatro mientras estuviera «enfermo». Mientras esto ocurría, el pobre hombre gritaba por toda la casa que se estaba emborrachando, «en aras del arte», y que nadie, salvo él, estaba en condiciones de estampar la pincelada genial.

Otelo

Nuestro siguiente montaje fue la tragedia *Otelo*.^[166] Pero antes de hablar de ella debo recordar las impresiones que influyeron en mi decisión de interpretar el papel principal. Esas impresiones fueron enormes y extraordinariamente importantes para mí no solo en el momento en que interpreté el personaje, sino en toda mi vida artística posterior.

Moscú se vio agraciada por la llegada del rey de todos los actores trágicos, el célebre Tommaso Salvini (padre) que, con todo su elenco, estuvo dando funciones durante casi toda la Cuaresma en el teatro Bolshói. Representaban *Otelo*.

En las primeras escenas el actor me dejó algo frío. Al parecer, tenía la intención de no llamar mucho de entrada la atención. Pues, en caso contrario, podría haberlo hecho con un solo arranque genial, como ocurría en la escena siguiente, es decir, en la escena del Senado. El comienzo de ese cuadro no trajo nada nuevo para mí, salvo que pude fijarme bien en la figura, en la indumentaria y en el maquillaje de Salvini. No puedo decir que se distinguiera con algo particular. Su vestuario no me gustó, ni entonces ni después. En cuanto al maquillaje... en mi opinión, no había ningún maquillaje. Solo el rostro del genio, que, ¡quién sabe!, quizá no era necesario ocultar tras el maquillaje. Los grandes bigotes salientes de Salvini, su peluca, algo exagerada; el enorme cuerpo, voluminoso y casi obeso; las dagas orientales, que llevaba al cinto justo sobre el vientre y que le hacían parecer más gordo, sobre todo cuando se echaba encima la capa mora provista de capucha; todo ello era muy poco apropiado para el exterior de un soldado como Otelo.

Pero...

Salvini se acercó a la tribuna destinada al Dux, pensativo, se concentró y, sin que nos diésemos cuenta, se apoderó de toda la gente que llenaba la sala del teatro Bolshói. Parecía como si lo hubiera hecho con un solo gesto; sin mirar, estiró el brazo hacia el público, metió a todos los presentes en el puño y allí nos mantuvo como hormiguitas durante toda la función: cuando cerraba el puño, sentíamos la presencia de la muerte, cuando lo abría, se esparcía por la sala una cálida beatitud. Ya estábamos bajo su poder para siempre, para toda la vida. Acabábamos de darnos cuenta de *quién* era ese genio, de *cómo* era y *qué* era lo que de él se podía esperar.

No voy a describir cómo interpretó Salvini el papel de Otelo, desvelando ante

nosotros toda la riqueza de su contenido y llevándonos poco a poco por todos los peldaños de la escalera por la que Otelo baja al infierno de sus celos. En la bibliografía teatral se han conservado suficientes escritos para recordar a ese gigantesco personaje, extraordinario por su sencillez y claridad: Salvini-Otelo. Solo diré que para mí era indudable en aquel entonces que el Otelo de Salvini era todo un monumento que encarnaba en el actor una especie de ley inmutable.

Un poeta dijo: «Hay que crear para la eternidad, ¡una vez y para siempre!». Salvini creaba precisamente así: para la eternidad, una vez y para siempre.

¿No resulta extraño que, mientras miraba a Salvini, recordara a Rossi y a los grandes actores rusos que por entonces había visto? Tenía la sensación de que entre todos ellos había algo en común que los emparentaba, algo muy conocido para mí, y que solo veía en los grandes actores. ¿Qué era?

Para mí fue un gran quebradero de cabeza y no encontré la respuesta.

Y, así como en su día observaba a Chronegk y a los actores de Meiningen tratando de conocerlos en su vida entre bastidores, del mismo modo quise también llegar a saber todo lo que hacía allí, entre bastidores, Salvini, y por ello interrogaba a todo el que podía.

La actitud de Salvini ante sus obligaciones y deberes artísticos era conmovedora. El día de la función estaba agitado desde la mañana, comía moderadamente, y después de la comida del mediodía se aislaba y ya no recibía a nadie. La función empezaba a las ocho de la noche, pero él llegaba al teatro hacia las cinco, es decir, tres horas antes. Se iba a su camerino, se quitaba el abrigo y comenzaba a caminar por el escenario. Si alguien se le acercaba, charlaba con él, pero luego se apartaba, se volvía pensativo, se quedaba parado en silencio y volvía a encerrarse en el camerino. Al rato reaparecía cubierto con la chaquetilla que se ponía para maquillarse, o con un peinador; tras deambular por el escenario, probando la voz con alguna frase, hacía algunos gestos y ademanes y, después de adaptarse a algo que probablemente necesitaba para el papel, Salvini volvía a retirarse al camerino, se aplicaba el tono general de moro y se ponía la barba. Con este cambio no solo exterior, sino, al parecer, también interior, volvía a salir al escenario con un paso más liviano y juvenil. Y, al ver a los tramoyistas que colocaban los decorados, Salvini se ponía a hablar con ellos.

¿Quién sabe? Puede que imaginara en esos instantes hallarse entre sus soldados, que erigían barricadas, u otras fortificaciones para defenderse contra el enemigo. Su cuerpo vigoroso, su pose de general y su mirada atenta parecían confirmar esta suposición. Volvía a retirarse a su camerino, y regresaba ya con la peluca y con la túnica de Otelo, con el cinto y el yatagán;^[167] luego salía con el turbante y, finalmente, con la indumentaria completa del general Otelo. Con cada salida parecía que no solo maquillaba el rostro y vestía el cuerpo, sino que, en correspondencia con ellos, preparaba el alma, estableciendo en ella el necesario estado general, paso a paso. Se metía en el pellejo de Otelo mediante una larga preparación de su alma de

actor.

Aquel trabajo preparatorio antes de cada función seguía siendo imprescindible para el genio después de haber interpretado el papel cientos de veces y después de haberlo preparado casi diez años consecutivos. No en balde confesó en una ocasión que, solamente después de haber interpretado ese papel cien o doscientas veces, había comprendido cómo era el personaje de Otelo y cómo se podía interpretar correctamente.

Esa información sobre Salvini me produjo una enorme impresión, y marcó toda mi vida artística posterior.

Desde que vi a Salvini, se apoderó de mí la idea de encarnar a Otelo. Y, cuando en uno de mis viajes por Europa visité Venecia, el deseo de hacer el papel del moro se hizo invencible. Cuando navegaba en una góndola por los canales venecianos, ya sabía que interpretaría ese papel en la siguiente temporada.

De la mañana a la noche, mi mujer y yo recorriamos los museos de Venecia en busca de objetos antiguos, hacíamos bocetos de los trajes que aparecen en los frescos, comprábamos elementos del decorado, brocados, trajes y hasta muebles.

En el curso de aquel viaje me detuve en París. Allí tuve un encuentro casual, que no puedo dejar de relatar.

En uno de los restaurantes veraniegos de París vi a un hermoso árabe vestido a la típica usanza oriental y me presenté a él. Al cabo de media hora ya había invitado a comer a mi nuevo amigo en un reservado. Al enterarse de que me interesaba por su indumentaria, se quitó su prenda exterior con el fin de que pudiera tomar el patrón. Pude apropiarme de algunas de sus poses típicas, que me parecieron características, y luego me puse a estudiar sus movimientos. Al regresar a la habitación del hotel en que me hospedaba, me pasé hasta la medianoche delante del espejo, poniéndome todas las sábanas y toallas que encontré, con el fin de modelar a partir de mí un armonioso y bien proporcionado moro, con rápidos movimientos de cabeza, con gestos y ademanes de brazos y piernas semejantes a los de una gacela vigilante, con un modo de andar cadencioso y majestuoso, y con las palmas de las manos vueltas hacia el interlocutor.

Después de ese encuentro, la imagen de Otelo empezó a dividirse en mi imaginación entre Salvini y el hermoso árabe que acababa de conocer en París.

Cuando regresé a Moscú, empecé a organizar la representación de *Otelo*. Pero no tuve suerte. Los obstáculos se sucedían uno tras otro. Primero cayó enferma mi mujer, y el papel de Desdémona hubo que dárselo a una aficionada; pero no se portaba correctamente, pues empezó a darse demasiada importancia y, como castigo, tuve que apartarla del trabajo.

«¡Más vale echar a perder el espectáculo que admitir caprichos de actores en nuestra pulcra obra!», me dije.

Tuvimos que dar el papel a una señorita muy agraciada, pero que jamás había pisado un escenario. Se hizo así por la única razón de que físicamente correspondía a

la imagen de la heroína. «Ésta, por lo menos, trabajará sumisa y obedientemente», discurría yo con el despotismo que entonces me era característico.

A pesar del relativo éxito de público, nuestra Sociedad era bastante pobre de medios, puesto que un nuevo entusiasmo —el lujo del montaje— absorbía todos los ingresos. Tanto era así que ni siquiera teníamos recursos suficientes para mantener un local propio. Los ensayos se hacían en mi piso, en la única habitación, bastante reducida, que pude poner a disposición de la Sociedad de Arte y Literatura. «Apretados pero contentos», decía para mis adentros.

Y agregaba: «Mejor que mejor; así será más limpia la atmósfera espiritual de nuestro pequeño círculo».

Los ensayos se prolongaban todos los días hasta las tres o las cuatro de la madrugada, y todas las habitaciones de mi pequeña vivienda se hallaban literalmente impregnadas de humo. Todos los días había que preparar el té, algo que cansaba a la sirvienta y le daba motivos para protestar. Pero, no obstante esta y otras muchas cosas desagradables, nosotros dos, tanto mi mujer enferma como yo, lo soportábamos todo sin protestar ni quejarnos con tal de no echar al traste nuestra obra.

Hablando sinceramente, los papeles de la obra no se distribuyeron íntegramente entre los miembros de nuestra compañía. Faltaba Yago, aun cuando fueron sometidos a prueba todos los que pertenecían a la Sociedad. Fue preciso invitar a un veterano actor ajeno a ella. Y éste, lo mismo que Desdémona, ensayaba el papel solo físicamente: un rostro adecuado, una voz funesta y maléfica, ojos de la misma calaña. Pero, en cambio, carecía hasta la desesperación de flexibilidad, y estaba totalmente desprovisto de la mímica necesaria, lo que le convertía en una máscara muerta.

—¡Ya encontraremos una solución! —decía yo, con esa seguridad típica de los directores.

La obra empezaba con las lejanas campanadas del reloj de una torre. Esos sones, tan triviales ahora, producían en su tiempo cierta impresión. A lo lejos se percibía un chapotear de remos en el agua —habíamos logrado imitar ese sonido—, y al momento se veía avanzar una góndola. Ésta se detenía, se oía el ruido de las cadenas con que se sujetaba a una columna —un pilote veneciano— y se veía cómo la góndola empezaba a mecerse en la superficie del agua. Otelo y Yago iniciaban la escena sentados en la góndola; después salían de ella y se internaban entre las columnas que recordaban el famoso Palazzo Ducale de Venecia. En la escena de la alarma levantada por Brabancio, toda la casa se despertaba, se abrían las ventanas, desde las que se asomaban rostros semidormidos, acudía la guardia, los sirvientes se ponían las armas sobre la marcha y corrían en pos del raptor de Desdémona. Algunos se metían en los botes llenos de gente, se dirigían hacia el puente y pasaban por debajo, otros corrían por encima, regresaban, al parecer porque se habían olvidado algo, y luego volvían a correr. En nuestra representación, se atribuía mucha importancia al hecho de que una mujer blanca y aristócrata fuera raptada por un hombre de raza negra.

—Imagínese lo que se armaría en Moscú si un tártaro o un persa raptase a una gran princesa joven del palacio de un gran príncipe —me dijo un espectador de pocas luces que había visto la obra.

En el Senado, el Dux se hallaba sentado en su lugar tradicional, con un bonete dorado. Todos los senadores llevaban bonetes negros, con cintas de brocado por encima del hombro y lucían broches de gemas preciosas, grandes como un huevo de gallina. Todos los que presenciaban la sesión del Senado llevaban antifaces negros. He ahí un rasgo curioso de la puesta en escena: a pesar del evidente absurdo de la presencia de gente extraña en una sesión nocturna del Senado, no pude renunciar a este detalle que había anotado en mis paseos por Venecia; me daba igual que no fuese necesario para la obra.

¿Cómo pronuncié el famoso relato de Otelo ante el Senado? Pues de una manera que no era manera alguna. Sencillamente relaté. Por entonces yo no reconocía aún el valor artístico de las palabras y del habla. Lo que más me preocupaba era la imagen externa. El maquillaje no estuvo logrado, pero sí el vestuario. Impresionado por la prestancia de mi amigo oriental en París, lo copié. Resulta sorprendente que, no obstante el papel del vestuario, no me dejaba llevar por el embrujo del barítono de ópera, puesto que la efigie de Salvini no me dejaba acercarme a él. Además, los rasgos orientales característicos me salvaron de las malas costumbres anteriores. Me apoderé de los movimientos bruscos del árabe, de su andar felino y de las palmas de las manos hacia fuera, hasta tal punto que luego me fue difícil desprenderme de esta costumbre hasta en mi vida privada. Hasta el día de hoy aparece en mí de vez en cuando. Anotaré otro detalle más, típico de mi trabajo como director en aquella época, un truco que tapaba los defectos del actor.

Final de la escena en el Senado. Los senadores ya se han ido, y también Otelo, Desdémona y Brabancio. Solo quedan en escena los sirvientes, que van apagando las luces, y Yago que, como un ratón, queda agazapado en uno de los rincones más sombríos. La completa oscuridad, que no podía ser disipada por los dos faroles de los sirvientes, permitía ocultar el inexpresivo rostro del actor que hacía el papel de Yago. Al mismo tiempo, su hermosa voz sonaba mejor en las tinieblas, donde parecía aún más pérfida. Se mataban dos pájaros de un tiro: ocultar un defecto y poner de relieve una virtud del actor.

El director ayudaba al actor, disimulando sus defectos.

En cuanto al ambiente de Chipre, también hubo una novedad para aquella época.

Preciso es empezar diciendo que Chipre no tiene nada de Venecia, al contrario de lo que se suele presentar en el teatro, sino que es Turquía. No está poblada por europeos, sino por turcos. Por eso los participantes en la escena popular iban vestidos de turcos.

No se debe olvidare que Otelo ha llegado a una isla donde se acaba de sofocar una sublevación. Basta una sola chispa para que arda de nuevo. Los turcos miraban de soslayo a los vencedores. Los venecianos no estaban acostumbrados a andarse con

muchos remilgos, y también en ese momento se comportaban como si estuvieran en su propia casa, en Venecia. Se divertían, se embriagaban en una casita, parecida a un café turco instalada en el centro del proscenio, en el cruce de dos estrechas y empinadas calles orientales que ascendían hasta perderse en el foro; una a la derecha, y otra a la izquierda. Desde el interior del café se oían los sones tristes y melancólicos de la zurna^[168] y otros instrumentos orientales; allí cantaban, bailaban, de allí llegaban voces ebrias. Los turcos pasaban en grupos por la calle, mirando de soslayo a los libertinos europeos, ocultando entre las ropas afilados cuchillos.

Consciente de tal atmósfera, Yago ideaba el plan de una intriga mucho mayor que la que suele representarse generalmente en los escenarios. La cuestión no era que riñeran dos oficiales que se le cruzan en el camino. La intención era mucho más malvada: se trataba de que parecieran culpables de una nueva sublevación en la isla. Sabía muy bien Yago que bastaba con una sola chispa para que ardiera el fuego de la rebelión. Elevaba a la categoría de grave suceso una simple pelea entre dos borrachos, enviando a Rodrigo y corriendo él mismo por las calles para contar lo que acababa de suceder. Finalmente, lograba su objetivo. Turbas de chipriotas, nuevamente sublevados, venían sigilosamente por las dos calles que convergían en el escenario, en dirección a la casita en que se divertían los europeos, dispuestos a arrojarse sobre los vencedores y exterminarlos. Alfanjes, sables curvos y simples palos eran enarbolados por los turcos. Los venecianos se ponían en formación, dando la espalda a los espectadores, y esperando el ataque. Finalmente, las dos turbas que estaban agazapadas se arrojaban sobre los venecianos y empezaba el combate, en medio del cual irrumpía el impertérrito Otelo con su enorme espada, que parecía cortar a la muchedumbre. Y precisamente ahí, donde parecía reinar la muerte, se apreciaba su capacidad bélica y su valentía. También podía valorarse el diabólico plan de Yago.

No era de extrañar que la acción de Casio, que podría haber tenido consecuencias tan catastróficas, le pareciera enorme a Otelo. Se comprende también que el juicio sobre él fuera muy severo, y el castigo, mayor aún. De este modo la trama de la obra fue ampliada por el director a una escala más amplia. Hasta donde podía hacerlo, ayudaba al actor con su montaje.

Pero, a partir del tercer acto, se hacía imposible todo artificio de director. Aquí la cuestión reside en el actor mismo, sobre el que recae ahora toda la responsabilidad. Pues, si no me alcanzó el simple dominio de mí mismo y la elaboración interna del dibujo en la trágica escena del tercer acto de *Uriel Acosta*, donde bastaba con destacar la lucha interior de las convicciones contra los sentimientos, es decir, del pensador contra el amante, ¿de dónde podría yo sacar una técnica mucho más depurada para la interpretación del papel de Otelo, en el que todo está edificado sobre la matemática progresión del sentimiento de los celos, empezando por un estado de tranquilidad, pasando por una germinación apenas perceptible y por el crecimiento de la pasión, hasta alcanzar sus más altas cumbres? No es ninguna bagatela expresar en

el escenario los matices de la línea creciente de los celos; la credulidad y confianza infantil de Otelo en el primer acto hasta el instante de las primeras dudas y el crecimiento de la pasión misma, para llevarla luego, con una continuidad despiadada, por todas las gradaciones de su progresivo crecimiento hasta el apogeo, es decir, hasta la locura salvaje. Y luego, cuando la inocencia de la víctima se hace evidente, arrojar el sentimiento desde sus cumbres hasta el abismo de la desesperación, hasta el mismo infierno del arrepentimiento. Todo ello, tonto de mí, esperaba conseguirlo solo con la intuición. Naturalmente, nada pude conseguir, salvo una insensata tensión y un gran desgaste espiritual y físico, como si hubiera exprimido en mí todos los vestigios del sentimiento trágico. Por culpa de estos esfuerzos impotentes, acabé por perder lo poco que había conseguido en otros papeles anteriores y que, desde la época de *Destino trágico*, empezaba a dominar, por lo menos aparentemente. No hubo ni autocontrol, ni limitación del temperamento, ni distribución de los tintes; solo una mera distensión de los músculos, un abuso de la voz y de todo el organismo, la activación de todos los frenos espirituales para defenderme de las tareas superiores a mis fuerzas, que yo mismo me había planteado, todo ello unido a las impresiones producidas por la actuación de Salvini y las exigencias que de ésta emanaban.

Sin embargo, hay que ser justos. En la primera parte de la obra tuve momentos bastante buenos. Por ejemplos, la primera escena del tercer acto con Yago, cuando éste planta en el alma de Otelo los primeros gérmenes de la duda; luego la escena del pañuelito con Desdémona, y otros. Hasta ahí me bastaron mis recursos técnicos, mis aptitudes vocales, mi experiencia y habilidad; pero más adelante, al darme cuenta de mi debilidad, solo pensaba en que era necesario hacer un esfuerzo, y con ello no conseguía otra cosa que crear tensión muscular. Reinaba entonces el mismo caos en los pensamientos y en los sentimientos que cuando interpretaba el papel de Piotr en la obra *No vivas como quieras*. No había lugar para considerar siquiera el incremento gradual y sistemático de los sentimientos. Lo peor de todo era la cuestión de la voz; ese órgano tan delicado, que no tolera tensiones. Ya en los ensayos, me había advertido en más de una ocasión. La voz me alcanzaba apenas para los dos primeros actos, después de los cuales me quedaba tan ronco que debíamos suspender los ensayos por unos días, hasta que el médico lograba componer lo descompuesto. Al tropezar con la realidad me di cuenta de que para la tragedia era necesario tener más conocimientos, más destreza. Pues de no tenerlos se corre el riesgo sencillamente de no acabar la función. Me dije que todo residía en la voz: me la habían colocado pensando en el canto y yo quería emplearla en el drama. Había en ello parte de verdad, pues mi voz había sido desplazada hacia el interior y comprimía tanto el diafragma y la garganta, que el sonido carecía de la resonancia necesaria. Se interrumpieron los ensayos por unos días. Con la obstinación que me caracterizaba entonces, volví a cantar y a ocuparme del canto: fue así como, considerándome un cantante bastante experimentado, tracé para mi uso personal una especie de orientación de la voz, con el fin de que me sirviera para el drama, y hay que

reconocer que conseguí algunos resultados convincentes. No es que mi voz adquiriese más intensidad, sino que se me hizo más fácil hablar y, aunque lo hiciese con grandes dificultades, estuve en condiciones no solo de terminar un acto, sino toda la obra. Éste fue no solamente un éxito para la interpretación que me preocupaba, sino una lección para toda mi técnica en el futuro.

El trabajo que había aceptado entonces y que llevaba íntegramente sobre mis hombros era enorme y no se ajustaba a mis fuerzas. Después de cada ensayo tenía que acostarme, me palpitaba el corazón aceleradamente, me sentía sofocado, como atacado por el asma. La función se convertía en una tortura, pero no se podía suspender, puesto que los gastos del montaje habían crecido en proporciones gigantescas y exigían insistentemente ser cubiertos. De haber suspendido la representación, habiéramos tenido que liquidar toda la empresa, pues no había de dónde sacar más recursos. Además, sufría mi amor propio de actor y de director. Yo mismo había insistido en montar el espectáculo y seguía insistiendo, mientras otras personas, más expertas que yo, trataban de disuadirme, considerándolo una temeridad. El arte se vengaba, el teatro daba una lección al obstinado. Aquello supuso para mí una provechosa lección. «¡No! —pensaba yo, tumbado sobre la cama, con fuertes palpitaciones, y todo sofocado después del ensayo—. ¡Esto no es arte! Salvini, que podría ser mi padre, no se descompone después del espectáculo, aunque actúe en el enorme local del teatro Bolshói, mientras que yo no estoy en condiciones de hacer un ensayo en una minúscula habitación. Me falta la voz y me fallan los nervios... Adelgazo como si tuviera una grave enfermedad... ¿Cómo voy a hacer la función?... ¡Quién me mandaría hacer esta obra! ¡No, no es tan agradable como me parecía interpretar una tragedia!»

Otra desgracia más. En el ensayo general, en el momento culminante de la escena con Yago, lo herí en la mano con el puñal. Empezó a salirle sangre y tuvimos que suspender el ensayo. Pero lo más enojoso fue que, a pesar de lo peligroso de mi actuación, el público asistente al ensayo se quedó completamente frío con mi Otelo. Eso fue lo que más me ofendió. De haber herido yo al actor por culpa del acaloramiento, todo el mundo hubiese dicho que había desempeñado mi papel con tanto vigor que no me había sido posible contener mi temperamento. Eso no está bien, pero de todos modos resulta agradable para un actor tener un temperamento incontenible. Pero yo había herido a un hombre a sangre fría, y no fue mi actuación sino la sangre humana la que impresionó al público. Eso era lo que resultaba ofensivo. Además, la desgracia señalaba claramente que había faltado la moderación necesaria. Por toda la ciudad cundió la noticia del suceso y llegó hasta las columnas de la prensa. Esto constituyó un incentivo para la curiosidad del público, e hizo probablemente que se esperara de mí más de lo que yo podía dar.

El espectáculo no tuvo éxito,^[169] ni siquiera ayudaron los bellos decorados. Pasaron desapercibidos, seguramente porque, después de *Uriel Acosta*, el lujo en el escenario empezaba a aburrir, o porque los decorados lujosos parecían buenos y

necesarios solo si retenía lo principal: los intérpretes de Otelo, Yago y Desdémona. No tuvimos a ninguno de ellos, el espectáculo solo sirvió para darme una lección sobre mi terquedad, la alta opinión que tenía de mí mismo y mi poca comprensión de las bases del arte y su técnica. Parecía decirme: «¡No te ocupes de papeles que tal vez puedas dominar pasablemente solo al final de tu carrera teatral!».

Por todo ello juré no actuar más en tragedias.

Pero poco después llegó a Moscú un célebre actor en gira. Interpretaba a Otelo y, mientras estuvo en cartel, tanto el público como la prensa me recordaron con palabras elogiosas por mi actuación en el papel de Otelo. Cosa que bastó para que surgiera en mí el deseo de interpretar Hamlet, Macbeth, el rey Lear y todos los personajes para los que aún no estaba preparado.

Hubo otro motivo que suscitó en mí las fantasías anteriores. A una de las funciones de *Otelo* acudió Rossi, del que ya he hablado detenidamente. El afamado actor vio la función de principio al fin; aplaudió mucho, de acuerdo con la ética teatral corriente entre la gente del gremio, pero no vino a verme al camerino, sino que, haciendo uso de los derechos que le otorgaba su edad, superior a la mía, mandó decir que me rogaba que le hiciera una visita. Con el alma en vilo fui a ver al gran actor. Era éste un hombre sumamente encantador, con esmeradísima educación, muy instruido y con un enorme caudal de lecturas a lo largo de su vida. Como es natural, entendió todo al instante: tanto la idea del montaje como el aspecto turco de Chipre y el truco de la oscuridad para Yago. Pero nada de eso lo entusiasmó mucho que digamos. No era partidario de las manchas de color en los decorados, ni del vestuario, ni del mismo montaje, pues todo ello, según él, atraía demasiado la atención del público y lo distraía del actor.

—Todos esos cachivaches son necesarios solo cuando no hay actores. Un traje amplio y hermoso tapa muy bien un cuerpo pobre, en cuyo interior no late un corazón de actor. Es necesario para los que carecen de talento, para los incapaces, pero usted no tiene necesidad de estas cosas —dijo Rossi de forma bella y grandilocuente, con una elegante dicción y dorándome la píldora preparada de antemano con un movimiento de la mano—. Yago es un actor de otro teatro —prosiguió—. Desdémona *é bella*^[170] pero es muy temprano para juzgar su trabajo; probablemente son los primeros pasos que da en las tablas. En cuanto a usted... —El gran actor se detuvo pensativo— Dios le ha dotado de todo lo necesario para el escenario, para *Otelo* y para todo el repertorio shakesperiano. —El corazón me dio un vuelco al oír estas palabras—. Le voy a decir una cosa de su trabajo. Necesita arte. Vendrá con el tiempo, por supuesto...

Tras decir la pura verdad se puso a adornarla con cumplidos.

—Pero ¿dónde, cómo y de quién se puede aprender arte? —interrogaba yo con insistencia.

—¡Hum! Si a su lado no hay ningún gran maestro al que pueda confiarse, yo le recomendaría uno —replicó el gran actor.

—¿A quién? ¿Quién es? —pregunté ansioso.

—Usted mismo —terminó Rossi con un amplio ademán característico de Kean.

[171]

Me sentía confundido porque, a pesar de todas mis réplicas y toda mi insistencia, Rossi no me dijo nada de la interpretación que di al personaje. Pero más tarde, cuando pude juzgarme con más imparcialidad, acabé por comprender que el gran actor no podía decirme nada más. No solamente él sino ni siquiera yo mismo comprendía, a fin de cuentas, lo que hubo de Salvini en la interpretación, y lo que fue mío propio. Lo más acertado sería afirmar que todo se reducía a tratar de llevar el espectáculo hasta el final, de no perder la voz, de agotar todos los rasgos trágicos, de producir sobre los espectadores cualquier impresión, por pequeña que fuera, de tener éxito y de no quedar en ridículo... ¿Se puede acaso esperar de un cantante, que grita hasta perder la voz y los sentidos, que matice y dé una interpretación artística a las romanzas y las arias que está ejecutando? Todo va con la misma fuerza, con el mismo colorido, como entre los pintores de brocha gorda cuando pintan una empalizada. ¡Qué distancia los separa de los artistas, pintores que saben hablar de sus sensaciones con las más sutiles combinaciones de tintes y líneas!... A la misma distancia me hallaba yo de un verdadero actor que sabe revelar con toda serenidad y moderación ante la multitud la interpretación del papel creado por él mismo. Para eso no basta talento y dotes naturales; se necesita también habilidad, técnica y arte. Es esto lo que me había dicho Rossi y, por supuesto, no podía decirme otra cosa.

Lo mismo me dijeron la experiencia y la práctica personal, aleccionándome para mi trabajo en el futuro.

Pero lo principal fue que empecé a darme cuenta de lo lejos que estaba de un actor trágico y, en particular, del gran Salvini.

El castillo de Turín

Después de haberme quemado con *Otelo*, sentía miedo de emprender la representación de otra tragedia; pero me aburría vivir sin las botas españolas y las espadas medievales. Por eso decidí poner a prueba mis fuerzas en la comedia. Ese es el motivo por el que monté la comedia de Shakespeare *Mucho ruido y pocas nueces*.

[172] Pero hubo además otra causa que debo confesar.

En mi viaje por Italia, mi mujer y yo dimos por casualidad, en un parque de Turín, con un portón perteneciente a un castillo medieval que había sido erigido especialmente para una exposición de objetos históricos de la Edad Media. Ante nosotros bajaron, con gran estrépito, un puente levadizo que se tendía sobre un foso lleno de agua, abrieron con mucho ruido el portón y, de repente, como en un sueño, nos vimos en medio de una pequeña ciudad feudal. Calles angostas, casas provistas de columnas entre las cuales pasaban los peatones; una plaza, una catedral de curiosísimo aspecto, rincones y recovecos con fuentes; un enorme castillo perteneciente al mismo señor feudal, rodeado por un foso con su puente levadizo. Toda la ciudad estaba pintada con frescos de estilo italiano, de colores muy claros. En las puertas de entrada, un cuerpo de guardia con soldados armados; por las paredes, troneras, escaleras y barbancas. La ciudad estaba rodeada por un muro provisto de torrecillas, a lo largo del cual hacían la ronda los centinelas. Dentro de ella deambulaban los hombres: burgueses, pajes, mercaderes —todos ellos habitantes permanentes de esa ciudad fantástica—, vestidos con trajes medievales. Puestos de carne, de verduras, de frutas se extendían a lo largo de todas las calles, mientras que arriba, en unos palos, o suspendidas de las ventanas, colgaban piezas de ropa interior, también de corte de la época, ventilándose en el asfixiante aire de las angostas calles. Al pasar frente a una armería nos ensordeció el repiqueteo de los martillos y los mazos y nos sofocó el calor que despedía la fragua. He aquí caminando a un monje sombrío, acompañado por otro, descalzo, ceñido con un cilicio, y con la tonsura bien marcada; un cantor callejero entonaba una serenata, mientras una meretriz invitaba a los transeúntes a entrar en la hostería medieval, en la que, sobre un asador dispuesto en una chimenea de dimensiones descomunales, se asaba un carnero entero. «El castillo está vacío, porque el duque se ha ausentado con toda su familia», nos explicó el encargado del cuerpo de guardia. Vimos los cuarteles, la pequeña cocina para la

tropa, la gran cocina para ese mismo señor feudal, con un novillo entero ensartado en el asador y suspendido del techo. Vimos el gran comedor, con un trono de dos plazas —para el señor feudal y su mujer— y largas mesas formadas con tablones puestos sobre caballetes especiales; un poco más allá, el patio interior, desde el que se veía en el piso más alto un balcón en el que estaban posados los halcones de caza. Estuvimos también en la sala del trono, en cuyas paredes colgaban los retratos de los antepasados, con unas inscripciones en forma de lenguas blancas, en las que estaban escritos sus títulos honoríficos y que parecían salir de sus bocas. En el dormitorio había una enorme escultura. Se abría como una puerta, y daba a un estrecho corredor por el que se llegaba a una torrecilla; en ésta, una sala redonda en la que había una enorme cama con baldaquino, y cuyas frías paredes, de piedra, estaban adornadas con innumerables moños, flores, secas, esquelas y rollos de papiro de varios colores; colgaban de ellas también la cota de malla, la espada y la capa: era la vivienda del paje. Pasamos luego a la iglesia y visitamos también la celda del confesor. Después de este recorrido comprendí lo que significaba, en las obras de Shakespeare que pintan la vida de la época cercana a la Edad Media, que un personaje diga: «Id a buscar al sacerdote...», y éste aparece e imparte la bendición a los pocos minutos; lo cual se explica porque el clérigo vive allí mismo. Y, si uno cruza el corredor y pasa a la capilla, también puede contraer nupcias a los pocos minutos. Quien haya estado en este castillo de seguro habrá sentido todo el espíritu de la Edad Media.

Decidí instalarme por un tiempo en esa pequeña ciudad feudal y absorber así su espíritu para toda la vida. Por desgracia, no se permitía pernoctar allí a los forasteros, y por eso solo nos quedamos hasta que, poco antes de cerrar las puertas de entrada, nos invitaron a salir.

Completamente embriagado por todo lo que acababa de ver, empecé a buscar una obra en la que pudiera utilizar aquel excelente material artístico en un montaje. Lo que yo necesitaba no era un decorado para una obra, sino, por el contrario, una obra para el decorado. Con esa intención me puse a hojear a Shakespeare en su totalidad y me pareció que mi idea encajaba en la obra *Mucho ruido y pocas nueces* mejor que en cualquier otra. Solo había una cosa en la que no había pensado: si era adecuado para mí, un hombre corpulento, el papel de un ágil, liviano, ingenioso y alegre bufón. Me puse a pensar en ello solo cuando los ensayos ya habían comenzado.

—De usted se pueden hacer dos Benedictos —me dijo alguien—; pero uno solo, de ninguna manera.

No sabía qué hacer conmigo mismo en este papel, en el que todo me estorbaba. Tras prolongados tormentos, me pareció hallar una salida que no era mala, un compromiso. Decidí interpretar el papel de un caballero tosco que no piensa más que en altercados militares y odia a las mujeres, en especial a Beatriz. La cubre de insultos que provienen de sus prejuicios y opiniones preconcebidas. Esperaba encontrar lo característico del personaje en la tosquedad externa del militar. Por aquellos tiempos ya me gustaba esconderme detrás de lo característico de cada papel.

Pero, desgraciadamente, no encontré lo que buscaba, y por eso volví a caer nuevamente en la ciénaga de los hábitos de opereta, cosa que siempre me sucedía cuando interpretaba papeles partiendo de mí mismo.

Desde el punto de vista del trabajo de dirección todo andaba bien, puesto que la obra encajaba admirablemente dentro del castillo medieval, en el cual me sentía como en mi casa, pues todo me era completamente familiar. Así, por ejemplo, ¿dónde vivía e intrigaba el duque don Juan con todo su séquito? Precisamente allí, en aquella ciudad feudal, en una de cuyas casas se habían alojado. ¿En qué parte se cometían las fechorías de los personajes Boraccio y Conrado? En las angostas calles de ese villorrio medieval. ¿Adónde los llevaron? Cerca, a los cuarteles donde administraban justicia Kisel y Kluvka. ¿Dónde contrajo matrimonio Claudio? ¿En qué lugar se produjo el escándalo en medio de los festejos? Ahora ya saben ustedes que fue en aquella misma capilla. ¿Y adónde fue Benedicto para retar a duelo a Claudio? Pues a la misma casa en que estaba alojado don Juan. ¿Y dónde se realizó el baile de máscaras? Precisamente en el patio interior, en todos los pasillos cubiertos, en la sala del trono, en el comedor. Todo era claro, natural, cómodo y familiar, al alcance de la mano, como lo era entonces.

Pensaba yo a la sazón que el director tenía que estudiar y sentir lo cotidiano de la vida, del papel y de la obra para mostrárselo al espectador y obligarlo a vivir en aquel ambiente como en su propia casa. Más tarde llegué a comprender el verdadero sentido del llamado realismo.

«El realismo termina allí donde empieza el subconsciente.»

Sin el realismo, que a veces alcanza el nivel de naturalismo, es imposible penetrar en la región de lo subconsciente. Si el cuerpo no empieza a vivir, tampoco el alma puede creer. Pero ya hablaremos de ello a su tiempo. Por lo pronto me contentaré con decir que acabé por comprender la necesidad de visitar museos, de viajar, de coleccionar los libros necesarios para escenificar las obras más variadas, de acumular grabados, cuadros y todo aquello que describiera la vida externa de los hombres, caracterizando al mismo tiempo su vida interna. Y, si hasta entonces me había gustado coleccionar las cosas más diversas, pertenecientes a las materias más heterogéneas, a partir de entonces empecé a acumular objetos y libros relacionados con el teatro y con el trabajo del director.

La utilidad del espectáculo residía también en la circunstancia de que una vez más me di cuenta de la importancia que tenía lo característico para protegerme de dañinos recursos histriónicos. Creía yo que el camino de la creación iba de la caracterización externa al sentimiento interno. Más tarde comprendí que éste era un camino posible, pero que distaba mucho de ser el verdadero. Estaba bien si lo característico aparecía espontáneamente y yo me apoderaba inmediatamente del papel. Pero en la mayoría de los casos no sucedía así y yo me quedaba sin ayuda. ¿De dónde puedo sacar lo que necesito para dar vida al papel? Mucho pensé al respecto y mucho trabajé en ello. Y me fue de utilidad, puesto que, al perseguir lo característico de los personajes, me

puse a buscarlo en la vida real. Empecé, siguiendo los consejos de Shchepkin, a «tomar muestras de la vida real» y a tratar de trasladarlas al escenario; mientras que antes, corriendo tras las modalidades específicas para cada papel, no hacía más que enterrarme en los polvorientos archivos de las viejas tradiciones, repletas de clichés. En el enrarecido ambiente de esos depósitos de fósiles es imposible encontrar material e inspiración para la creación subconsciente ni para la intuición artística. Y es precisamente ahí, en los sofocantes archivos de los hábitos y clichés histriónicos, donde la mayoría de los actores busca excitación e incentivo para su inspiración.

El espectáculo tuvo mucho éxito, pero éste más bien habría que anotarlo en la cuenta del director; en cuanto a mí como actor solamente encontré aprobación entre las encantadoras colegialas, que resultaron muy condescendientes.

La campana sumergida

En el horizonte teatral apareció una nueva obra de Hauptmann, titulada *La campana sumergida*.^[173] Nuestra Sociedad de Arte y Literatura la representó por vez primera en Moscú. En este cuento-tragedia de carácter lírico, además de sus temas filosóficos, hay mucha fantasía. La anciana Wittiche es una especie de bruja. Su hija Rautendelein, de cabellos dorados, es una hermosa criatura hija de las montañas —el pensamiento del poeta, la musa del pintor o del escultor—, que baila bajo los rayos del sol serrano o que llora junto al arroyuelo. Su consejero, interlocutor a la vez que filósofo, es el Genio del Agua, que surge de ésta, bufa como una morsa y se enjuga el hocico con las manos provistas de membranas parecidas a las aletas de los peces y, en los momentos más importantes, pronuncia su profundo y filosófico: «¡Bre-ke-ke-kex!». El Genio del Bosque, con hocico de animal, piel cubierta de pelo y cola, salta de peñasco en peñasco o se precipita por un barranco, o se encarama a los árboles más altos; es el chismoso de la región, que conoce todas las novedades y se las cuenta a su amigo, el Genio del Agua. Todo un enjambre de elfos, jóvenes y hermosos, aparecen en un ronda frente a la luna, como las rusalcas rusas. Aparecen otras bestezuelas, semejantes a ratas o topos; acuden reptando a la llamada de Wittiche, para alimentarse con las sobras de su comida. Hay también allí mismo una roca con una hendidura en la que habita la bruja Wittiche, y una plazoleta diminuta, apenas de un par de metros cuadrados, en la que hay una enorme cantidad de piedras caídas desde lo alto. En esa plazoleta se calienta al sol, baila y salta Rautendelein; a un costado, entre las montañas, se halla el lago de susurrante agua desde cuyas profundidades emerge el Genio del Agua. Un árbol caído atraviesa el arroyo, a lo largo del cual se balancea ágilmente el Genio del Bosque. Hay también un sinnúmero de plataformas amontonadas sin orden, en todos los sentidos y direcciones, en la parte baja y en la alta, que le dan un aspecto caótico al escenario, además de muchos escotillones.^[174]

A este fantástico Valle del Diablo se precipita el maestro Heinrich, cuyo papel interpretaba yo. Mi aparición en el escenario, muy bien ideada, causaba gran impresión. Yo bajaba rodando por un tablón bien cepillado, que representaba una montaña, desde un lugar alto escondido entre cajas y disimulado por rocas y árboles del decorado. Conmigo bajaban también piedras y arbolillos, que me acompañaban

dando la impresión de un alud entre un inusitado fragor sonoro. Rautendelein me desenterraba de entre el montón de piedras, y era allí donde se producía el primer encuentro entre los dos, cuando se enamoran perdidamente uno del otro. Una vez ha vuelto en sí tras el desvanecimiento producido por la caída, Heinrich relata con voz sofocada la catástrofe que le acaba de suceder. Cuenta que quería fundir una enorme campana (léase: una religión, una idea) que sonara por todo el mundo, para anunciar a los hombres una dicha nueva. Pero la campana resultó que pesaba demasiado, y en el momento de izarla se desprendió arrastrándolo todo en su camino. Tras ella cayó también su creador, el gran maestro fundidor Heinrich. Desciende la noche en medio de sonidos serranos, y empiezan a oírse ecos lejanos de voces humanas. Son el pastor, el maestro de escuela y algunos de los aldeanos que han salido en busca del gran maestro. Pero el Genio del Bosque, cuyos aullidos resuenan terroríficamente entre las montañas, les aparta del camino y van a dar al Valle del Diablo. El ulular del Genio del Bosque y las voces humanas se van acercando en una prolongada pausa escénica. En aquellos tiempos, esos efectos sonoros constituían una novedad y dieron mucho que hablar.

En la parte baja, por el escotillón que representa el valle aparecen las llamas de los faroles, unos puntos luminosos que van creciendo a la vista del público al acercarse. Aparece el Genio del Bosque, que salta de un alto peñasco a otro, en dirección al arroyo, pasa como un acróbata por encima del árbol caído, sube de un solo salto a otro lugar, de éste a un segundo, y desaparece detrás de las bambalinas con un chillido salvaje. Al mismo tiempo, desde el escotillón empiezan a subir los hombres, que también deben moverse recurriendo a la acrobacia, ya sea escalando las peñas, bajando de ellas para volver a subir y aparecer en otro espacio, tras lo cual cruzan a oscuras el susurrante arroyo. Al divisar la luz rojiza en la roca de Wittiche, el pastor la conjura en nombre de Dios y le ordena que salga de su escondrijo. Y del interior de la roca, antecediendo a Wittiche, surge su larga sombra maléfica, seguida por la misma bruja, con un largo bastón en la mano, iluminada por una misteriosa luz roja. Ante las exigencias del pastor, ella señala a Heinrich, que yace sobre una roca, y a quien los hombres se llevan abajo, al suelo. Se levanta una densa niebla, entre cuyos vapores se destacan unas confusas siluetas que parecían dormir bajo las rocas y que ahora, ya despiertas, se estiran. Son los elfos que lloran la suerte corrida por Baldar, el héroe popular. Pero alguien grita que éste vive y entonces, llenos nuevamente de esperanza sobre el porvenir, empiezan los elfos a girar en una ronda interminable, subiendo y bajando por las rocas en una larga cadena, acompañados por aullidos, silbidos, chillidos y toda una orquesta de sonidos montañoses.

Heinrich es llevado a su casa, ante su mujer, enloquecida de dolor. Ahora yace moribundo en la cama, solo, pues su mujer ha salido en busca de socorro. En la casa vacía entra Rautendelein, disfrazada de aldeana, y al momento la cocina se ilumina con el rojo resplandor del fuego que alguien ha encendido en la estufa. La sombra de Rautendelein corretea por la habitación; a veces ella misma se hace visible con su

dorado cabello suelto y enmarañado, que le da la apariencia de una hermosa bruja. Moviéndose como un felino, echa un vistazo a la habitación donde yace el enfermo y vuelve a la carrera hasta la cocina para terminar de hervir su elixir mágico. Se lo da a beber al enfermo, lo cura y se lo lleva a las montañas. Y es allí donde el maestro Heinrich vuelve a pensar en sus grandes proyectos, que aún no comprenden los hombres.

Finalmente, Heinrich logra construir una fragua; se alquilan los servicios de unos gnomos y de otros espíritus y seres impuros, para llevar a cabo los pesados trabajos destinados a crear una campana jamás vista por el género humano. Jorobados, bizcos, cojos, tuertos y seres monstruosos, bajo los golpes de la varilla de hierro candente que maneja Heinrich, agachados hasta tocar el suelo por el gran peso que llevan encima, transportan de arriba abajo y de abajo arriba enormes piezas metálicas forjadas en este taller infernal. Los trozos de metal incandescente, el humo negro, el horno enrojado como el mismo infierno, el gigantesco fuelle que aviva las llamas, los ensordecedores golpes de mazo contra la plata al rojo, los retumbantes golpes de las piezas que caen al suelo y los gritos de Heinrich crean en el escenario la impresión de todo un taller infernal.

La campana ya está fundida y al cabo de muy poco resonarán por todo el mundo las campanadas tan esperadas. Y se oyen ya las campanadas, pero éstas son tan tremendamente fuertes que los oídos y los nervios humanos no están en condiciones de soportarlas. El tañido se propaga con una fuerza igual a la de la ira de los elementos. El hombre no está capacitado para llegar a conocer lo que está reservado solo a los seres superiores. Y de nuevo Heinrich desfallece, mientras Rautendelein, apenada y rodeada de una multitud de elfos anonadados por la desgracia, se queda llorando al héroe caído y lamentándose de su sueño, irrealizable de la Tierra.

El material suministrado por el poeta en la obra es sencillamente inagotable para la fantasía de un director. Para entonces, cuando se montó la obra, yo ya había aprendido a dominar como director el medio escénico. En lenguaje actual eso significa que yo era un experimentado «constructor» de escenarios. Trataré de explicar lo que acabo de decir.

La embocadura y el suelo del escenario constituyen un espacio de tres dimensiones: alto, ancho y profundo. El pintor dibuja sus bocetos en papel o en tela dotados únicamente de dos dimensiones, olvidándose con frecuencia de la profundidad del suelo del escenario, es decir, de la tercera dimensión. Desde luego, en el dibujo esa dimensión aparece en perspectiva, pero para ello el pintor no tiene en cuenta la planta del escenario ni sus dimensiones reales. Y, cuando se traslada un boceto plano al tablado, en la parte delantera de éste no hay nada más que un gran espacio de suelo vacío, llano y sucio: de este modo el escenario se convierte en un estrado de conciertos, que ofrece la posibilidad de estar ante las candilejas, declamar, moverse y expresar los sentimientos solo en la medida en que lo permite la permanente posición erecta del actor. Eso limita extraordinariamente la gama de

poses plásticas, acciones y movimientos. Y, por tanto, la transmisión de la vida espiritual del personaje también se empobrece. Es muy difícil transmitir, estando de pie, lo que exige una pose de sentado o tumbado. Y el director, que en este sentido podría ayudar al actor mediante la distribución y la agrupación de los elementos, también se encuentra medio atado por culpa de del escenógrafo, quien, en vez de ocuparse de la parte escultórica del suelo, ofrece unos deslucidos tabloneros lisos. En estas condiciones el actor se ve forzado a llenar, él solo, todo el escenario, a dar cabida en sí mismo a toda la pieza y, recurriendo a sus vivencias propias, a la mímica, a los ojos y a una plástica limitada hasta el extremo, a desnudar el alma delicadísima y compleja de los héroes a los que representa: Hamlet, Lear, Macbeth, etc. Es muy difícil centrar la atención de miles de espectadores en una sola persona.

¡Ojalá que hubiese actores capaces de desempeñar su papel correctamente con una distribución espacial muy simple: de pie junto a la concha del apuntador! ¡Cómo se simplificaría nuestro trabajo! Pero... esos actores no existen. He observado a los más grandes actores para ver cuántos minutos, permaneciendo solos en el proscenio, sin ayuda de nadie, consiguen que el público centre en ellos la atención. Al mismo tiempo observaba también en qué medida variaban su posición, su movimiento y su mímica. La experiencia me enseñó que el máximo de su capacidad para retener ininterrumpidamente sobre sí mismo la atención de millares de ojos en una escena intensa es de siete minutos (¡es enorme!). El mínimo habitual en una escena tranquila es de un minuto (¡también es mucho!). Más allá ya se nota la falta de variedad de los medios expresivos, que deben repetirse, pues decae la atención hasta el siguiente episodio emocionalmente intenso y éste ya requiere nuevos recursos expresivos y un nuevo esfuerzo para atraer la atención del público.

¡Tengan en cuenta que estoy hablando de genios! ¡Qué diremos entonces de actores corrientes, con recursos de actuación caseros, con rostros planos, inexpresivos, con brazos rígidos, con piernas que no paran de moverse y cambian de posición constantemente! ¿Por cuánto tiempo serán capaces de retener la atención del espectador? Y es precisamente a ellos a los que más les gusta colocarse en el proscenio con un rostro y un cuerpo que no expresan nada, como si se estuvieran exhibiendo. Son ellos los que se sitúan lo más cerca posible de la concha del apuntador. ¿Y éstos son los que pretenden llenar con su presencia todo el escenario y centrar permanentemente en ellos la atención de una multitud de espectadores? Sin embargo resulta que nunca lo consiguen. Por eso se ponen tan nerviosos y dan vueltas como una peonza, temiendo aburrir al público. Más que ningún otro se inclinan ante el director y el escenógrafo pidiendo que les preparen un escenario que les ayude, que les permita, apoyándose en el resto de los actores, transmitir las partes más delicadas de su papel, que no están en condiciones de transmitir recurriendo únicamente a sus propios recursos caseros. Los objetos escultóricos, aunque no ayuden a estos actores a desvelar los sentimientos del personaje en todas las situaciones, al menos les permitirán transmitir el esquema emocional propuesto por el director, así como una

inteligente disposición y diseño del movimiento les ayudará a crear la atmósfera emocional. ¡Qué me importa a mí, como actor, que detrás de mí se alce como fondo escenográfico la obra de un gran pintor! No la veo, no me ayuda en nada. Por el contrario, me obliga a ser tan bueno como el fondo sobre el que me proyecto. A menudo ese fondo escenográfico hasta me estorba, pues no me he puesto de acuerdo previamente con el escenógrafo y podría ocurrir que ambos estuviésemos yendo en direcciones contrarias. Mejor sería que me diesen un sillón de época, en torno al cual yo encontraría innumerables poses y movimientos idóneos para expresar mis sentimientos; denme una roca en la que pueda sentarme y meditar, o tumbarme lleno de desesperación, o subirme a ella para estar más cerca del cielo. Todos estos objetos tangibles y visibles que ocupan el escenario, que nos excitan y emocionan artísticamente por su belleza, son necesarios e importantes para nosotros, los actores, en mucha mayor medida que los lienzos pintarrajeados de los decorados que no alcanzamos a ver. Los objetos de carácter escultórico viven con nosotros, y nosotros con ellos mientras que los telones pintados suspendidos a nuestras espaldas llevan una vida aparte de la nuestra.

La nueva obra, *La campana sumergida*, proporcionaba al director-constructor un número enorme de posibilidades. Juzguen ustedes mismos: en el primer acto, montañas, un caos de peñascos, rocas, árboles y corrientes de agua, entre los que vive todo aquel mundo fantástico de seres impuros. Dispuse para los actores un suelo sobre el que fuese imposible caminar, pensando para mí: «Es mejor que los actores traten de encaramarse a las piedras o se queden sentados sobre ellas, que salten por las rocas, hagan equilibrio, se suban a los árboles, bajen a los escotillones, para después volver a subir. Esto los obligará —y a mí también— a adaptarse a un movimiento y una distribución del espacio insólitos y a interpretar sus papeles de un modo que la tradición teatral no acepta hasta ahora, es decir, sin colocarse en el proscenio». No había la menor posibilidad de organizar una solemne procesión de opereta, ni de gesticular agitando los brazos, solo era posible sentarse o estar de pie. Y no me equivoqué. Como director no solo ayudé a los actores con el insólito movimiento y disposición de los actores en escena, sino que, por encima de su voluntad, induje en ellos nuevos gestos y nuevos recursos de actuación. ¡Cuántos papeles salieron ganando con ello! El Genio del Bosque, obligado a dar saltos, fue brillantemente interpretado por el actor G. S. Burdzhálov; el Genio del Agua, que nadaba y se zambullía, fue representado con éxito no menor por V. V. Luzhski y A. A. Sanin; el papel de Rautendelein, que saltaba por las rocas, resultó excelente en la interpretación de la actriz M. F. Andréieva;^[175] los elfos que aparecían entre la niebla, y la bruja Wittiche, que se abría camino a través de la hendidura roja de la roca... todo ello hacía que los papeles se tornasen de por sí característicos y llenos de colorido, creando imágenes típicas del mundo de los cuentos y despertando al mismo tiempo la fantasía del actor. Es justo reconocer que esta vez di un paso adelante en mi calidad de director.

Bien distinta fue la cosa con mi trabajo como actor. Todo lo que yo no sabía hacer, lo que no debía hacer, y para lo que la naturaleza no me ha dotado, constituía lo esencial del papel del maestro fundidor Heinrich. El lirismo, que yo entonces entendía falsamente como una feminidad dulzona y sentimental; el romanticismo, que ni yo ni ningún actor, a excepción de los auténticos genios, sabía expresar con sencillez, importancia y nobleza; y finalmente el énfasis y la elevación trágica en las escenas más intensas recaían solamente sobre mí —sin la ayuda de los recursos de director que tan útiles me fueron en *Uriel Acosta* y en *El judío polaco*—, todo ello, en fin, era superior a mis fuerzas y a mis dotes naturales. Ahora sé que cuando un actor intenta hacer algo que está por encima de sus posibilidades, cae en el abismo de los clichés rutinarios, puramente externos, mecánicos, artesanales y que el cliché es el resultado de la impotencia artística. En este papel, en los momentos de mayor elevación, yo reproducía un cliché, con toda la fuerza, seguridad y tosquedad de que era capaz. ¡Y eso producía nuevos daños, pues yo era incapaz de comprender mi *emploi*, frenando así el desarrollo de mi arte y añadiendo nuevas violaciones a mi naturaleza!

Pero... los admiradores y las admiradoras, que siempre se oponen a la sensata autocrítica del actor, volvieron a afirmarme en mi error. Cierto es que muchos de mis compañeros, a cuya opinión daba yo un gran valor, callaban triste y significativamente. Escuchaba con interés creciente los halagos para no perder la confianza en mí mismo. Y una vez más encontraba una explicación superficial al silencio en supuestas envidias e intrigas. Sin embargo, en mi interior vivía el constante y molesto dolor de la insatisfacción. Debo decir, en mi descargo, que no fue el amor propio ni la condición de haber sido mimado como actor lo que me daba esa seguridad en mí mismo. Todo lo contrario: las dudas secretas constantes y el pánico a perder la seguridad en mí mismo, sin la cual no habría sido capaz de salir al escenario y enfrentarme con la muchedumbre, eran los que me obligaban, por la fuerza, a creer en el éxito. La mayoría de los actores temen a la verdad no porque no la soporten, sino porque puede destruirles la confianza en sí mismos.

La obra tuvo un éxito clamoroso y su representación fue repetida no solo en el Club sino, más tarde, en el Teatro del Arte de Moscú.^[176]

Un encuentro trascendental

Que Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko cuente alguna vez dónde, cómo y qué fue lo que dio impulso a su actividad en el Teatro del Arte de Moscú. A mí me basta con recordar que él era entonces un célebre dramaturgo, en el que algunos veían al sucesor de Ostrovski. Si juzgamos por las indicaciones que hacía en los ensayos, era un actor nato, que solo por casualidad no se había especializado en ese ámbito. Paralelamente a su actividad literaria, Vladímir Ivánovich dirigió durante muchos años la escuela de la Sociedad Filarmónica de Moscú. No son pocos los jóvenes actores rusos que, tras pasar por sus manos, fueron tanto a los escenarios de los teatros imperiales como a los privados y a los de provincias. La promoción de 1898 superó por sus resultados a las de los años anteriores. Terminó en la escuela todo un grupo de actores con *emploi* muy variado. Y, aun cuando no todos estaban dotados, todos, sin embargo, fueron criados, como se dice, bajo la misma égida, y conservaban en su espíritu los mismos preceptos e ideales que les había inculcado su maestro. Hubo entre ellos también algunas buenas individualidades artísticas, tan raras en el mundo teatral. Aquel año terminaron sus estudios en la escuela Knípper —más tarde mujer de Chéjov—, Savítskaia, Meyerhold, Munt... Habría sido una gran pérdida que este grupo, creado casualmente, se hubiera diseminado por remotos rincones de la inmensa Rusia y que sus componentes se quedasen estancados como ya había sucedido antes con algunos dotados discípulos de V. I. Nemiróvich-Dánchenko.

Igual que yo, él se desesperaba por la situación en que se hallaba el teatro a finales del siglo pasado, donde las brillantes tradiciones anteriores habían degenerado en ágiles y simples modalidades técnicas. Desde luego, no hablo de algunos talentos luminosos de aquel tiempo que brillaban en los escenarios de la capital y de provincias; el grueso de los actores, gracias a la aparición de gran cantidad de escuelas teatrales, también había subido de nivel cultural y artístico. Pero hubo muy pocos talentos verdaderos, agraciados por Dios, y la actividad teatral se hallaba entonces en manos de los empresarios de *buffet*^[177] o de los burócratas. ¿Se podría acaso esperar, en tales circunstancias, el florecimiento del arte?

Soñando con un teatro basado en nuevos principios y tratando de encontrar gente apropiada para su creación, hacía tiempo ya que nos buscábamos mutuamente. Le fue más fácil a Vladímir Ivánovich encontrarme a mí, puesto que yo, en mi condición de

actor, director y dirigente de un círculo de aficionados, exhibía constantemente mi trabajo en funciones abiertas a todo el público. En cambio, las veladas escolares de él eran muy raras, y en la mayoría de los casos cerradas y de muy difícil acceso.

Fue ésta la razón de que me encontrara él primero, adivinara quién era yo y me llamara. En el mes de junio del año 1897, recibí de él una esquila en la que me invitaba, para tratar algunos asuntos, a un restaurante de Moscú, llamado Slavianski Bazar.^[178] Allí me explicó el objeto de nuestra entrevista. Se trataba de la creación de una nueva compañía teatral de la que yo formaría parte, con mi grupo de aficionados, y él con los alumnos que terminaran en su escuela al año siguiente. A este núcleo habría que agregar algunos de sus alumnos anteriores —I. M. Moskvín y M. L. Roksánova— y completar los elementos que faltaran recurriendo a actores de los teatros de las capitales y de los escenarios de provincias. Pero la cuestión esencial residía en aclarar hasta qué punto los principios artísticos de los dos dirigentes del futuro elenco concordaban entre sí, hasta dónde era capaz cada uno de hacer concesiones, y cuáles eran los puntos de coincidencia entre nosotros.

Una conferencia mundial de los pueblos no delibera sobre importantes cuestiones de Estado con la minuciosidad y precisión con que nosotros discutíamos las bases de nuestro futuro teatro: las cuestiones del arte puro, nuestros ideales artísticos, la ética escénica, la técnica, los planes de organización, los proyectos del futuro repertorio y nuestras relaciones mutuas.

—Ahí tiene usted al actor A. —nos examinábamos uno al otro—. ¿Piensa usted que tiene talento?

—En alto grado.

—¿Lo incluiría usted en su elenco?

—No.

—¿Por qué?

—Porque se ha acomodado a su carrera; ha adaptado su talento a las exigencias del público, su carácter a los caprichos del empresario y toda su personalidad a la baratija teatral. Y quien se halla en semejante estado de intoxicación no tiene curación posible.

—¿Y qué me dice de la actriz B.?

—Es buena, pero no para nosotros ni para nuestra empresa.

—¿Por qué?

—No ama el arte, sino a sí misma en el arte.

—¿Y la actriz C.?

—No sirve, es trivial hasta lo incorregible.

—¿Y el actor D.?

—En cuanto a éste, le llamo la atención sobre él.

—¿Por qué?

—Porque tiene ideales por los cuales lucha, y no está dispuesto a hacer las paces con lo existente. Es un hombre de ideas.

—Tengo la misma opinión y por ello, con su permiso, lo anoto en el registro de los candidatos.

Pero he aquí que la conversación giró hacia temas literarios, y yo me di cuenta al instante de la indiscutible superioridad que tenía sobre mí Vladímir Ivánovich. Me sometí gustoso a su autoridad, anotando en el acta de la sesión que reconocía a mi futuro socio V. I. Nemiróvich-Dánchenko, el pleno derecho de veto en todas las cuestiones de carácter literario.

En cambio, en lo referente a la actuación, a la dirección y al montaje escénico no fui tan condescendiente. Tenía yo entonces un defecto que, me atrevo a pensar, he superado parcialmente: en cuanto me entusiasmaba con algo, iba directamente hacia la meta, como un caballo que lleva anteojeras. En esos momentos no tenían efecto alguno sobre mí razones ni persuasiones; lo que, por supuesto, no era otra cosa que una supervivencia de la terquedad infantil. En la época de que estoy hablando, yo ya era suficientemente experto en las cuestiones de dirección; por esta razón Vladímir Ivánovich tuvo que aceptar mi derecho de veto en asuntos de dirección y en todo lo relacionado con el montaje escénico. En el acta de la sesión se anotó así: «En cuestiones literarias, el veto compete a Nemiróvich-Dánchenko, y en cuanto a las artísticas a Stanislavski».

En los años siguientes nos aferramos con fuerza a este punto que acabo de anotar. Bastaba con que uno de los dos pronunciase la mágica palabra «veto» para que la discusión se interrumpiese inmediatamente sin que a la parte contraria le asistiera el derecho de reanudarla: recaía toda la responsabilidad sobre aquel que había impuesto el veto.

Naturalmente, hacíamos uso de ese derecho con mucha cautela, y recurriamos a él solo en casos extremos, es decir, cuando estábamos totalmente convencidos de llevar razón. Es indudable que cometimos equivocaciones, pero, por otra parte, cada uno de nosotros tuvo la posibilidad de llevar hasta el final, sin estorbo alguno, sus planes en el ámbito de su especialidad. Los demás, menos expertos que nosotros, nos observaban y aprendían aquello que antes no entendían...

En cuestiones de organización le cedí gustosa y rápidamente la supremacía a mi nuevo socio, puesto que el talento administrativo de Vladímir Ivánovich saltaba a la vista. En los asuntos de esa índole me limitaba a un papel consultivo cuando mi experiencia resultaba necesaria.

También debatimos la cuestión financiera en la sesión del Slavianski Bazar. Se decidió, en primer lugar, reclutar socios comanditarios entre los directores de la Sociedad Filarmónica, entre los cuales había un buen número de hombres pudientes; pero también se decidió recurrir a los socios del círculo de aficionados de la Sociedad de Arte y Literatura. Yo mismo participé de forma muy modesta en el aspecto material del asunto, pues las deudas de la Sociedad contraídas anteriormente habían repercutido notablemente en mi situación económica.

En cuanto a las cuestiones de ética general, acordamos sin la menor dificultad

que, antes de exigir a los actores que cumplieran todas las normas de la decencia, inherentes a los hombres cultos, era necesario dotar a su trabajo de condiciones humanas. Recuerden ustedes en qué situación vivían los actores, sobre todo en provincias. A veces ni siquiera tenían un rincón propio entre cajas. Las tres cuartas partes del edificio estaban dedicadas a los espectadores, que disponían de *buffets*, confiterías, restaurantes, roperos, vestíbulos, salas de fumadores, lavabos con agua caliente y pasillos para los entreactos. Y solamente una cuarta parte se hallaba a disposición del arte escénico, y en ésta cabían: almacenes para decorados, para la utilería, para material eléctrico, oficinas, sastrería. ¿Qué espacio quedaba al actor? Unas cuantas casillas, semejantes a perreras o establos, debajo del escenario, sin aberturas para la ventilación, siempre polvorientas y sucias. Porque, por más que se barriese, se colaba en ellas la basura que se desprendía del suelo del escenario, que formaba el techo de estos mal llamados camerinos en los que constantemente se acumulaba basura y polvo mezclados con la pintura seca desprendida de los decorados, lo que producía irritación en los ojos y afectaba los pulmones. Recuérdese la instalación de estos camerinos, y se observará que no superaban en nada a las celdas de los presidios. Unos cuantos tablones, apenas cepillados, puestos sobre caballetes fijos en la pared, reemplazaban la mesa de maquillaje; un pequeño espejo destinado a dos o tres personas fabricado con vidrio o comprado en un baratillo; una silla vieja, que ya no servía para la platea, era despegada de la fila y trasladada, después de un pequeño arreglo, a los camerinos; una tablita fija en la pared, con unos clavos salientes, servía de percha; una puerta formada de tablones y con grandes intersticios ofrecía suficientes comodidades para atisbar desde afuera mientras se vestían las señoras; un clavo con un cordelito reemplazaba la cerradura; inscripciones en las paredes que dejaban mucho que desear en cuanto a decencia. Por si esto fuera poco, ¡bastaba con echar una mirada a la concha del apuntador para acordarse de la inquisición medieval! Este mártir estaba condenado en el teatro a un eterno tormento que hacía temer por su suerte. Un cajón sucio, parecido a una perrera, tapizado interiormente de sucio y polvoriento fieltro. Una mitad del tronco del apuntador se hallaba sumergida en el subsuelo de la escena, donde reinaba constantemente la humedad del sótano, mientras que la segunda mitad del tronco estaba al nivel del suelo del escenario, calentada constantemente por las cien bujías de las candilejas. Todo el polvillo que se levantaba al abrir el telón y al pasar frente a él las faldas largas de las mujeres volaba indefectiblemente hacia la boca del mártir-apuntador. Y éste se veía obligado a estar ahí durante todo el día y toda la noche, sin tomar resuello, mientras duraran los espectáculos y los ensayos, a hablar con voz extremadamente comprimida, a veces muy baja, para que se le oyera en el escenario pero no en la sala. Se sabe que las tres cuartas partes de los apuntadores terminan tísicos. Todo el mundo lo sabe, pero a nadie se le había ocurrido inventar una concha más o menos decente, a pesar de que nuestro siglo no carece de inventos.

En la mayor parte de los teatros, la sala, el escenario y los camerinos están unidos

a un sistema de calefacción, y ésta se suministraba en la medida en que era necesaria para el público, de modo que la temperatura en los camerinos de los actores dependía por completo de la que había en la sala. Se pensaba en la comodidad del espectador, pero no en la del actor. Por ello, en la mayoría de los casos, nuestros actores o se helaban en sus trajes de verano o mallas, o por el contrario, la calefacción reforzada les sofocaba de calor en sus gruesas pellizas de boyardos como las usadas para representar *El zar Fiódor*. El resto del tiempo, si no había función, no se encendía la calefacción durante los ensayos. El teatro se enfriaba muchísimo cuando los operarios se llevaban los decorados de la función anterior y traían los de la siguiente. Al hacerlo abrían las grandes puertas del escenario y las dejaban así hasta terminar su trabajo. En no pocas ocasiones, los operarios retrasaban el comienzo del ensayo y los actores, reunidos mientras esperaban comenzar su trabajo, se veían obligados a respirar el aire helado que había entrado en el escenario durante el cambio de decorados y no había tenido tiempo de calentarse. En estas condiciones, era preciso ensayar con abrigo y botas de invierno, gracias a lo cual entraba en el escenario la suciedad de la calle. Por culpa de la carencia de un rinconcito propio o un *foyer*, que en aquellos tiempos casi no existía en los teatros, el actor no tenía dónde meterse, y por eso los servidores de la estética y de la belleza se veían obligados a deambular entre sucios telones, por los fríos pasillos y camerinos, en espera de su turno para salir a escena. El constante fumar, los bocadillos y comidas frías compuestas de salchichón, arenque y trozos de jamón envueltos en papel de periódico y colocados en las rodillas, los chismes, el coqueteo superficial, la maledicencia, los chistes no eran más que la consecuencia natural de las condiciones inhumanas en que vivía el actor. Y en este ambiente los servidores de las musas pasaban las tres cuartas partes de su vida.

Tomamos todo esto en consideración, y en aquella célebre sesión se decidió que el primer dinero que lográsemos reunir para el acondicionamiento de nuestro futuro edificio se invertiría en facilitar la vida entre telones a los actores, para que se ajustara a sus condiciones estéticas, predisponiéndolos para una vida de cultura y de creación artística. Todos los actores debían tener su camerino, aunque fuera del tamaño de un camarote individual de un barco de vapor, pero arreglado e instalado según las exigencias y gusto de su ocupante. Debía haber en él un escritorio con todo lo necesario para escribir. Por las tardes, esta misma mesa podía servir para el maquillaje. Tenía que haber en la habitación una pequeña estantería para libros, un ropero, un lavabo, un sillón cómodo, un sofá para descansar después de los ensayos o antes de la función, suelo de parqué, cortinajes en las ventanas para oscurecer del todo el recinto en las funciones matinales, buena iluminación para maquillarse por la noche y una ventana para recibir luz natural de día, pues nosotros, los actores, nos pasamos meses enteros sin ver el sol: nos levantamos tarde, porque bajo la impresión del espectáculo nocturno nos dormimos a hora muy avanzada; luego vamos apuradísimos a los ensayos, que se prolongan todo el día en un local oscuro, sin luz

natural; y cuando, los días de invierno, terminado el trabajo diario, salimos a la calle, ya se han encendido las farolas. Y así día tras día, durante muchos meses del invierno. En los camerinos debía reinar la limpieza y el aseo de un buque de guerra. Todo esto, como se comprende, exigiría numeroso personal de servicio, y eso era lo que había que procurar en primer lugar. Los camerinos masculinos y femeninos se emplazarían en diferentes pisos, con vestíbulos masculino y femenino para reuniones generales y para recibir visitas, detrás de los decorados. Habría allí un piano, una biblioteca, una gran mesa para libros y diarios, mesitas de ajedrez (los naipes estaban terminantemente prohibidos, así como cualquier otro juego de azar). También estaba terminantemente prohibido entrar en ropa de calle, con chanclos, abrigos y sombreros; y a las mujeres les estaba vedado entrar llevando sombreros u otras tocas.

Solo después de haber acondicionado un local decente, que cumpliera los requisitos que acabamos de enumerar y fuera apto para una vida culta e intelectual, se podrían plantear a los actores las correspondientes exigencias, por severas que fuesen.

Hablamos también de la ética artística, y anotamos nuestras conclusiones en un acta con frases aisladas y aforismos: «No hay papeles pequeños, sino pequeños actores».

O:

«Hoy haces Hamlet, mañana un figurante, pero incluso como figurante uno debe ser artista».

«El poeta, el actor, el pintor, el sastre, el operario, todos sirven al mismo fin, o sea al que el poeta ha señalado en la base de su obra.»

«Toda violación de la vida creadora del teatro es un crimen.».

«La impuntualidad, la pereza, los caprichos, la histeria, el mal genio, el no saberse el papel, la necesidad de hacerse repetir dos veces la misma cosa, son males igualmente dañinos para la obra y deben ser extirpados.»

En aquella misma reunión decidimos que estábamos creando un teatro «popular», más o menos con las mismas tareas y dentro de los mismos planes que el pensado por Ostrovski. Para la popularización de esta idea, resolvimos dar conferencias públicas, elevar una instancia a la Duma de Moscú, etc.^[179]

Más tarde cumplimos con exactitud esta última decisión, pero resultó que el repertorio de los teatros populares se hallaba tan limitado por la censura que, al abrir un teatro popular, tendríamos que reducir enormemente nuestras tareas artísticas. En vista de ello decidimos que nuestro teatro fuese no «popular», sino «al alcance de todos».^[180]

Aquella primera sesión, que ya ha hecho historia, entre V. I. Nemiróvich-Dánchenko y yo, y que tuvo una importancia decisiva para nuestro futuro teatro, empezó a las dos de la tarde y terminó al día siguiente, a las ocho de la mañana, de modo que se prolongó por espacio de dieciocho horas sin interrupción. Pero quedamos de acuerdo en todas las cuestiones fundamentales, y concluimos que estábamos en condiciones de trabajar juntos. Hasta la inauguración del teatro, esto es,

hasta el otoño del año 1898, faltaba mucho aún: un año y cuatro meses. No obstante, acometimos nuestras tareas inmediatamente. Resolvimos que, a lo largo del siguiente año, Vladímir Ivánovich conociera a los actores de mi Sociedad de Arte y Literatura, y que yo hiciera lo propio con aquellos alumnos suyos incluidos en el futuro elenco. Y, en efecto, ningún espectáculo escolar que se montara en la Sociedad Filarmónica lo hacía sin mi presencia, del mismo modo que yo no escenificaba nada sin la inspección y crítica de Vladímir Ivánovich. Al criticar sin miedo a decir y oír la verdad, llegamos a conocernos mutuamente y también a los actores. Y de paso, continuábamos debatiendo la futura composición del elenco y de la administración.

En vísperas de la inauguración del Teatro del Arte de Moscú

Se acercaba la primera temporada con funciones diarias obligatorias, que era imprescindible preparar en los meses estivales costara lo que costara. ¿Dónde podríamos empezar nuestro trabajo? No teníamos teatro propio, puesto que el local tomado en arriendo no pasaría a nuestras manos hasta principios del mes de septiembre, y hasta entonces no disponíamos ni de una pequeña habitación para ensayar. Según los cálculos que hicimos, era más conveniente ensayar y pasar todo el verano fuera de la ciudad, cosa que sería favorable para nuestra salud. Por suerte, uno de los miembros de la Sociedad de Arte y Literatura, N. N. Arjípov (más tarde el director Arbátov), puso a nuestra entera disposición un cobertizo de medianas dimensiones, que se hallaba en su finca, a unas treinta verstas de Moscú, cerca de Púshkino, lugar de veraneo. Aceptamos el ofrecimiento y habilitamos el cobertizo para nuestros ensayos, esto es, montamos un escenario, una pequeña sala de espectadores, dos salitas para descansar —una para las damas y otra para los caballeros— y agregamos una terraza cubierta en la que los actores libres tomaban té y esperaban su turno para salir al escenario. Los primeros días no había personal de servicio, y tuvimos que ocuparnos de la limpieza del local los actores, los directores y el personal de administración, por riguroso turno. El primer turno para hacer la limpieza y cuidar del orden en los ensayos corrió a mi cargo. Mi estreno resultó un fracaso rotundo, ya que, por distracción, llené el samovar de brasas sin echarle agua, y por culpa de mi torpeza se desoldó el tubo y se echó a perder el depósito, así que nadie pudo tomar té en todo el día.^[181] Además, aún no había aprendido a barrer y a manejar el recipiente automático que recogía la basura, a quitar con facilidad el polvillo de los muebles, etc. En cambio logré organizar, rápidamente y desde el comienzo, la jornada de trabajo, cosa que dio a los ensayos un ambiente de trabajo bien organizado. Introduje un diario o libro de actas en el que se anotaba todo lo que concernía al trabajo del día: qué obra se ensayaba, quién ensayaba, quién faltaba al ensayo, por qué causa, quién llegaba tarde, cuánto se había retrasado, cuáles eran las irregularidades, qué era necesario encargar o preparar para el día siguiente: es decir, todo lo relativo a la marcha regular del trabajo. Los ensayos empezaban a las once de la mañana y terminaban a las cinco de la tarde; después, los actores iban al río a

bañarse, a comer, a descansar; y a las ocho de la tarde regresaban para el ensayo siguiente, que se prolongaba hasta las once. De esta manera, se ensayaban dos obras diariamente. ¡Y menudas obras! Por ejemplo: por la mañana, *El zar Fiódor* y por la tarde *Antígona*, o, por la mañana, *El mercader de Venecia* de Shakespeare y a la tarde, *Hannele* de Hauptmann o *La gaviota* de Chéjov. Pero había algo más: paralelamente a los ensayos de la sala grande se llevaban a cabo trabajos especiales con una o dos personas. A tal fin la gente se iba al bosque si hacía calor o a la caseta del guardabosque cuando refrescaba. Así, por ejemplo, el trabajo principal con el actor Moskvín en el papel de Fiódor, se hacía en la caseta. El actor pasaba su papel con Vladímir Ivánovich, mientras yo probaba a otro intérprete menos adecuado. Todos estos trabajos se realizaron en un período de calores sofocantes, pues el termómetro llegó a marcar 40 grados, ya que el verano en aquel año fue excepcionalmente caluroso. Por desgracia, nuestro cobertizo estaba techado con chapas de hierro. Es fácil imaginar qué temperatura se alcanzaba en el interior de la sala y cómo sudábamos al ensayar los tradicionales saludos con genuflexiones que los boyardos debían hacer delante del zar Fiódor, o cuando bailábamos las alegres danzas carnavalescas en *El mercader de Venecia*, o ejecutábamos las volteretas y saltos en *Hannele*.

Los actores del elenco se repartieron por grupos en las casas alquiladas para ellos en la misma aldea de Púshkino. En cada grupo había una persona que cuidaba de la limpieza, otra bajo cuya jurisdicción se encontraba todo lo que correspondía al comedor, y una tercera que se ocupaba de los asuntos teatrales, es decir, que notificaba a los compañeros lo referente a los ensayos de turno, ordenados o suspendidos, las disposiciones del director, las cuestiones de la administración, etc. En los primeros tiempos, cuando aún no se habían fusionado los veteranos con los nuevos, no dejaban de producirse algunos malentendidos. Se dieron incluso casos graves en que tuvimos que despedir alguno de los componentes del elenco. Así, por ejemplo, en uno de los ensayos, ya en el escenario, los artistas riñeron y se dijeron cosas completamente inadmisibles en el teatro, y menos aún en el cumplimiento de sus obligaciones. Vladímir Ivánovich y yo decidimos dar una lección a los culpables, para que los demás tomaran ejemplo, sometiéndolos al juicio de la compañía. Inmediatamente se suspendieron todos los ensayos. Hora y media o dos horas después del incidente se convocó a todo el elenco a una asamblea general; a este fin fueron enviados a todas partes emisarios, a pie y a caballo, para que buscaran y trajeran a todos los actores ausentes. Este revuelo se armó con premeditación, a fin de dar más importancia al acontecimiento, que debía servir de lección para el futuro. Cuando se abrió la sesión Vladímir Ivánovich y yo expusimos a los congregados el peligro que representaba lo ocurrido, pues podría sentar un precedente perjudicial para el porvenir de nuestro proyecto. En otras palabras, a la compañía se le planteaba la siguiente cuestión: ¿deseaba seguir las huellas de muchos otros teatros —en los que era habitual lo que acababa de suceder—, o deseaba cortar el mal de raíz,

evitando la repetición de hechos tan desmoralizadores y castigar ejemplarmente a los culpables? Contra todo lo que esperábamos, los actores decidieron apartar de la compañía al culpable, que era una persona de peso en el elenco. Con su marcha, tuvimos que repetir lo que ya estaba ensayado para incluir a los nuevos intérpretes. Un incidente parecido volvió a producirse más adelante, pero de forma no tan extrema. El culpable fue condenado a una multa sumamente elevada, y se le hizo una severísima amonestación pública que muchos actores repitieron por turno. Fue ésta una sesión memorable, que los obligó a desistir para siempre de violar la disciplina escénica. Poco a poco la gente iba conociéndose más, y el trabajo en común iba allanando el camino hasta que las relaciones cordiales entre actores quedaron firmemente asentadas. Vivíamos amistosa y alegremente. En los períodos libres de ensayos nos reuníamos, nos divertíamos y no faltaban chistes ni ocurrencias.

Yo me alojaba en la finca de mis padres, a unas seis verstas de Púshkino. Cada día, a las once en punto, llegaba a la sala de ensayos, y me quedaba allí hasta una hora muy avanzada de la noche. Durante las interrupciones, descansaba y almorzaba en casa de uno de los actores del teatro, Serafín Nikoláievich Sudbinin, que con el paso del tiempo se transformó en uno de los escultores más célebres de París. Gracias a la amabilidad y hospitalidad de su mujer, disfruté de su mesa y conseguí una «base de operaciones» en su pequeña casa. En ella, el artista Viktor Andréievich Símov^[182] construía las maquetas de la futura escenografía. La constante necesidad de comunicarse conmigo —con el director principal— le obligó a trasladar su residencia temporal más cerca de donde yo estaba.

El programa del proyecto que habíamos iniciado tenía un carácter revolucionario. Protestábamos contra las viejas modalidades de actuación, contra la «teatralidad», contra el falso énfasis, contra la declamación y contra la sobreactuación, contra los absurdos hábitos escénicos, los decorados, contra el sistema de primeros actores, que echaba a perder al resto del conjunto, contra el régimen de espectáculos y, sobre todo, contra la nulidad del repertorio de los teatros de entonces.

En nuestra destructora marcha revolucionaria, emprendida en aras de la renovación del arte teatral, habíamos declarado la guerra sin cuartel a todo lo convencional en el teatro, dondequiera que apareciese: en la interpretación de los papeles, en las convenciones escénicas, en los decorados, en el vestuario, en el tratamiento dado a las obras, etc.

En aquel momento se ponía en juego todo nuestro porvenir artístico; estábamos obligados a tener éxito, costara lo que costase. Ya se había creado en torno a nosotros una atmósfera desfavorable, y los chistosos nos eligieron como blanco de las saetas de su humorismo. Personas aisladas de la sociedad y de la prensa (que más tarde se volvería favorable a nosotros) nos auguraban el más rotundo fracaso. Con menosprecio, nos tildaban de «aficionados», decían que en el elenco no había actores,

pues eran reemplazados por lujosos atavíos y decorados, que nuestra empresa no era otra cosa que el capricho de un mercader déspota —una pedrada directa a mí—. Lo que causaba más enojo era que habíamos declarado un repertorio de tan solo diez obras: en los demás teatros de aquel entonces se estrenaba una obra a la semana, incluso si el aforo distaba mucho de estar completo, ¡y de repente aparecen unos «aficionados» que osan mantenerse toda la temporada con solo diez obras!

Teníamos por delante una enorme tarea en todas las facetas del complejísimo mecanismo del aparato teatral: en el ámbito de lo netamente artístico, en lo tocante a la dirección, el vestuario, los decorados, la administración, las finanzas...

En primer lugar, como era natural, debíamos crear el mecanismo administrativo y financiero del complejo aparato teatral. La única persona que estaba en condiciones de cumplir esta difícil tarea y guiar la joven empresa a través de todos los Escila y Caribdis^[183] que íbamos encontrando en nuestro camino era Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, poseedor de un talento administrativo excepcional. A la par que del trabajo artístico, tuvo que ocuparse de esta labor deslucida e ingrata, pero de una extraordinaria importancia.

La segunda preocupación consistía en considerar con la suficiente anticipación toda la parte técnica, esto es, en encargar los decorados, el vestuario, la utilería y que estuviesen preparados antes de la apertura de la temporada.

En aquel entonces la cuestión de los decorados en los teatros se resolvía generalmente con mucha sencillez: un decorado de fondo, cuatro o cinco planos de telones en forma de arcos sobre los que se pintaba una sala palaciega con pasillos y corredores, con una terraza, abierta o cubierta, que ofrecía un paisaje con vistas al mar, etc. En el medio del escenario, un suelo plano y sucio y unas cuantas sillas, según el número de intérpretes. En los espacios laterales comprendidos entre los telones siempre había una multitud de tramoyistas, figurantes, peluqueros, sastres, etc., que deambulaban o miraban al escenario. Cuando se necesitaba una puerta, se colocaba entre las bambalinas, sin que a nadie le preocupase que por encima de ella hubiese un hueco, un agujero. En caso de necesidad, sobre el decorado del fondo o en las bambalinas se pintaba una calle con amplia perspectiva, una enorme plaza desierta, fuentes, monumentos, etc. Los actores en ese decorado de fondo, resultaban ser mucho más altos que las casas. El sucio suelo del escenario se exhibía en toda su desnudez nada atractiva, y ofrecía a los actores plena libertad para colocarse delante de la concha del apuntador, la cual, como se sabe, ejerce una gran fuerza de atracción sobre todos los sacerdotes de Melpómene.^[184]

Presidía el escenario un lujoso pabellón estilo Imperio o Rococó, pintado con patrón, y con puertas hechas de tela que temblaban al abrirse y cerrarse y que se abrían y cerraban solas al pasar por ella los actores.

Los bastidores laterales se colocaban generalmente en forma de planos geométricos, cuya distancia era calculada con exactitud matemática.

Nosotros distribuimos los diferentes planos de forma que los espectadores no

podían orientarse entre líneas inesperadas que no son habituales en la naturaleza. Habíamos reemplazado el interior, pintado en los estilos que he mencionado, por papeles pintados con cornisas esculpidas y cielo raso. Cubrimos el suelo con una tela pintada y destruimos su monótona planicie con toda una combinación de plataformas, escaleras, pasillos y corredores, que ofrecían la posibilidad de urdir, de manera pintoresca, hermosas escenas populares y otras en las que participaban grandes conjuntos. Colocamos en primer plano unos cuantos troncos de árboles, para que los artistas pasaran a veces entre ellos, por los espacios libres. Por lo menos, así no se quedarían clavados ante la concha del apuntador, fastidiando la vista del público. Generalmente en el escenario se suele recrear un solo espacio; pues bien, nosotros ofrecíamos cuadros en los que se veían tres y hasta cuatro estancias.

La cuestión de la distribución y el movimiento escénicos también se resolvía habitualmente de modo muy simple. La distribución era siempre la misma: a la derecha un sofá, y a la izquierda una mesa con dos sillas. Una escena de la obra se desarrollaba al lado del sofá, y la otra, junto a la mesa y las dos sillas; la tercera, en el centro del escenario, delante de la concha del apuntador, después se volvía al sofá, y después, otra vez a la concha.

Utilizábamos la línea de proscenio para hacer los cortes más insólitos de las habitaciones: por las esquinas, por las partes pequeñas, colocando muebles incluso en primer plano, con los respaldos hacia el espectador, como si con ello quisiéramos hacer una alusión a la invisible cuarta pared.

Se acostumbraba a colocar al actor de cara al público, pero nosotros lo colocábamos de espaldas, justamente en los episodios más interesantes del papel. No pocas veces este truco ayudó al director a disimular la inexperiencia de los actores en los momentos culminantes.

Era costumbre trabajar con la escena a plena luz; en cambio nosotros hacíamos que escenas enteras (y, a veces, hasta las principales) transcurrieran en la oscuridad.

Censuraban al director, pensando que era una persona extravagante. En realidad, lo que estaba haciendo era salvar a los actores inexpertos, cuyas fuerzas eran débiles ante tan abrumadoras exigencias.

En todos esos trabajos el director tenía que recurrir a la ayuda del escenógrafo para preparar una cómoda distribución escénica de los objetos y los muebles, y para crear el tono general de toda la decoración.

Fue una gran suerte para nosotros haber encontrado en Símov un escenógrafo que iba al encuentro del director y del actor. Era una rara excepción pues tenía un gran talento y abundantes conocimientos no solo en su especialidad sino también en las cuestiones teatrales ligadas al papel del director. V. A. Símov se interesaba no solo por los decorados sino también por la propia obra, por su interpretación, por los problemas de dirección y de actuación. Sabía sacrificarse, como escenógrafo, en aras de la idea general del montaje.

En aquel entonces la cuestión del vestuario también andaba bastante mal; casi nadie se interesaba por la historia de la indumentaria, nadie coleccionaba objetos de museo, ni tejidos o libros. En las tiendas de vestuario teatral existían tres estilos: *Fausto*, *Hugonotes* y *Molière*, sin contar los trajes nacionales de boyardo.

—¿No tendrá usted algún traje estilo español, del tipo *Fausto* o *Hugonotes*? — preguntaban los clientes.

—Tenemos unos *Valentín*, unos *Mefistófeles*, unos *Saint-Brie* de varios colores — solía contestar el dueño del negocio.

Ni siquiera sabían aprovechar lo que tenían a mano, esto es, la muestras ya existentes. Así, por ejemplo, la compañía de Meiningen, en su gira por Moscú, tuvo la amabilidad de permitir a uno de los teatros moscovitas que copiara los decorados y los trajes de una de las obras que habían escenificado y que nosotros vimos representada por ellos. Una vez confeccionados los trajes, se los pusieron los actores y no se notó absolutamente nada de lo que caracterizaba a lo espectáculos de Meiningen, puesto que los actores de Moscú les habían metido mano, ordenando al sastre añadir algo en un sitio, quitar algo de otro, y por eso los trajes adquirieron el aspecto de los trillados y vulgares *Faustos*, *Hugonotes*, etc. Todos los sastres habían metido mano a los patrones sin molestarse siquiera en echar una mirada a los libros de arte o a los bocetos de los figurinistas, y alegaban que los cambios se debían a la falta de experiencia de quien los encargó.

—He cosido muchos de estos trajes con mis manos. Pero el figurinista se ve que es la primera vez que trabaja— argumentaban los sastres de entonces.

Sin embargo hubo algunas personas a las que logramos sacar de la inercia; cierto es que con gran trabajo por nuestra parte. Eso pasó cuando aún trabajaba en la Sociedad de Arte y Literatura. Pero desde entonces ya habían tenido tiempo de aferrarse a un cliché *à la Stanislavski*, que también acabó gastándose hasta degenerar y transformarse en algo que no era mejor que los *Faustos* y *Hugonotes* anteriores. Todas estas circunstancias me obligaron, igual que en la época de la Sociedad de Arte y Literatura, a tomar en mis manos la confección del vestuario. Había que idear algo novedoso, jamás visto, en lo que nadie hubiese pensado. En tal circunstancia vino en mi auxilio la actriz M. P. Lílina, mi mujer, que era muy sensible en este aspecto, tenía buen gusto y mucha inventiva. Además, una de las actrices de la Sociedad, M. P. Grigorieva, que hasta ahora forma parte de nuestro elenco actoral,^[185] se puso a ayudarnos porque le interesaba el trabajo relacionado con el vestuario teatral. También surgieron otros ayudantes: parientes y amigos. Lo primero que hicimos fue estudiar el traje en la época del zar Fiódor, puesto que la primera obra que pensábamos montar era la tragedia del mismo nombre, escrita por Alekséi Tolstói. Los trajes de los boyardos eran de los más maltratados por la rutina y el cliché teatral. En los trajes conservados en museos hay detalles y líneas del corte que los sastres comunes no saben captar, pero que son muy típicos de la época. Para captarlos se

necesita ser todo un artista. Era este mismo secreto, ese *je ne sais quoi*^[186] de los ropajes lo que estábamos buscando. Revisamos y estudiamos todas las ediciones, grabados, objetos de museo, guardarropas de las iglesias y de los monasterios. Sin embargo, no logramos copiar esas muestras arqueológicas, y por eso nos dedicamos a buscar bordados antiguos, tocas, cofias, etc., por otros medios. Organicé una expedición a varias ciudades del interior con el fin de visitar algunos mercaderes y ropavejeros, a los habitantes de ciertas aldeas y a los pescadores, en cuyos cofres, según había llegado a mis oídos, se escondían muchos objetos interesantes. Eran ellos los que proveían de mercancías a los anticuarios de Moscú. Por lo tanto debíamos hacer una incursión por sorpresa, para que nuestros competidores no pudieran adelantársenos en la adquisición de las mercancías que buscábamos. La expedición cumplió su cometido brillantemente y trajo un rico botín.

Poco después organizamos otra expedición a las ciudades de mayor renombre por su antigüedad: Yaroslavl, Rostov (región de Yaroslavl),^[187] Troitze-Sérguievo y otras. Uno de los antiguos miembros de la Sociedad de Arte y Literatura, un alto cargo del Departamento de Ferrocarriles, y que disponía de un vagón privado, nos lo ofreció para la expedición que planeábamos. Una parte de nuestra compañía, encabezada por Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, se quedó en Púshkino para proseguir con los ensayos, mientras yo, en compañía del escenógrafo Símov y el ayudante de dirección Sanin, de mi mujer que me ayudaba en todo lo concerniente a los trajes, de la costurera del teatro y de algunos actores que estaban libres, partimos en busca de material. Fue un viaje inolvidable. El hermoso vagón estaba provisto de un amplio salón, en el que comíamos de manera completamente familiar, pues un camarero a nuestro servicio nos hacía la comida. Por las noches, durante las paradas, y aun estando el tren en movimiento, nos divertíamos en el salón, bailábamos, cantábamos, hacíamos gimnasia, juegos de manos, teníamos profundas discusiones, elaborábamos nuevos planes para el futuro teatro y organizábamos exposiciones del material adquirido, objetos de museo que habían caído en nuestras manos durante el viaje. En una de las paradas, que nos había impresionado por la extraordinaria belleza del lugar, desenganchamos nuestro vagón del tren y nos quedamos por espacio de veinticuatro horas. Aprovechando el espléndido tiempo que hacía y las incomparables noches de luna, paseábamos, cogíamos setas, encendíamos fogatas, hacíamos la comida en pleno bosque, en fin, pasábamos el tiempo en los más agradables picnics. Así llegamos hasta Rostov, en la provincia de Yaroslavl. Esta antiquísima e interesante ciudad está situada en la orilla de un lago bastante grande. En su centro está emplazado el antiguo Kremlin,^[188] con su palacio, en el que vivió durante un tiempo el mismo Iván el Terrible, y con la antigua catedral, junto a la cual se alza el famoso campanario, célebre por su combinación de repiques con diversas campanas. Pocos años antes ese antiguo Kremlin se encontraba semiderruido, pero apareció un hombre enérgico que restauró toda la antigüedad rostovense: el palacio, la catedral, el campanario, etc. Lo dejó todo en un estado ejemplar, que fue en el que nosotros lo

encontramos. Fundó también un museo de objetos antiguos: bordados, telas, toallas, tapices, etcétera, que él había logrado comprar en las aldeas y a los anticuarios. El apellido de este hombre célebre era Shliákov. No era más que un fabricante de artículos de talabartería, un comerciante local, casi analfabeto, lo cual no fue impedimento para que se convirtiera en un gran entendido en cuestiones de arqueología relacionadas con tejidos antiguos. Shliákov puso amablemente a nuestra disposición las llaves del palacio y del museo.

No solo hicimos los planos de las habitaciones del palacio, sino que tomamos otros apuntes de muchos objetos del museo y aprovechamos la franquicia que se nos otorgó con fines netamente teatrales. Quisimos empaparnos del ambiente del palacio aquel, y para ello resolvimos pasar allí la noche. En medio de la oscuridad, a la luz mortecina de las velas, oímos de repente los pasos de alguien que se acercaba. La puerta baja de las habitaciones que antaño pertenecieran a Iván el Terrible se abrió, y la alta figura de un desconocido, en hábitos monacales, se agachó para pasar y luego volvió a enderezarse en toda su altura. Acabamos por reconocer en él a uno de nuestros compañeros. Su aparición fue inesperada e impresionante, y nos hizo sentir la rígida y severa antigüedad rusa. Cuando este compañero, ataviado con hábitos y telas antiguas sacadas del museo, atravesaba el largo pasillo, por debajo del arco del viejo portón, y la vela que llevaba en la mano titilaba a través de las ventanas proyectando inquietantes sombras, parecía que por el palacio paseara la sombra del mismo Iván Vasílievich, el Terrible.

Al día siguiente tocaron, especialmente para nosotros, un repique de las famosas campanas rostovenses. Fue algo jamás visto ni oído. Imagínense la torre de la iglesia, y en ella un campanario en forma de corredor cubierto, a lo largo del cual están suspendidas campanas de las más variadas dimensiones y tonos; unos cuantos campaneros corren de una a otra, para tocarlas según un ritmo bien ensayado. De este modo los numerosos participantes lograron ejecutar, con esta original orquesta eclesiástica, una melodía litúrgica. Se requirieron sin duda muchos ensayos para conseguir que el ritmo y la exactitud fueran perfectos, y para que los participantes en esa sinfonía aprendiesen a correr de una campana a la otra en un tiempo determinado y guardando la regularidad de la melodía.

Después de colmarnos del ambiente rostovense nos dirigimos a otras ciudades, y luego navegamos llevados por la corriente del Volga, deteniéndonos en las ciudades más grandes para comprar telas tártaras orientales, batas y calzado. Fue allí mismo donde adquirimos las botas que los actores llevan hasta el día de hoy en *El zar Fiódor*. Nuestro alegre grupo se había tomado posesión de todo el vapor y éramos nosotros quienes marcábamos la pauta. Nos ganamos las simpatías del capitán, que no se oponía en nada a nuestras diversiones. A lo largo de todo el día y la mayor parte de la noche se oían por toda la nave alegres risotadas; nos reíamos nosotros y se reían también los pasajeros con los que trabamos conocimiento e incluimos en nuestro alegre grupo. La última noche, antes del desembarco, organizamos un baile de

máscaras. Todos los actores y algunos de los pasajeros nos disfrazamos con los vestidos, trajes, telas y objetos utilizados en escenas teatrales, bailamos, cantamos e hicimos payasadas, creando un alegre ambiente entre todos. Para mí como director y para Símov como escenógrafo, fue como pasar revista a los objetos que acabábamos de comprar, observados ahora con luz artificial, sobre vivas y expresivas figuras, formando diversos grupos que se unían y se disgregaban. Nos sentamos y observamos, anotando y considerando, calculando cómo podríamos emplear con sensatez cuanto habíamos adquirido.

De regreso ya, incorporé las novedades al material que había adquirido anteriormente. Horas y días enteros nos pasábamos rodeados de telas, jirones y bordados; combinábamos los géneros y los colores, buscando manchas de color que avivaran los tejidos más apagados y los trajes menos vistosos. Tratamos, si no de copiarlos, por lo menos de captar las tonalidades de los bordados aislados, de los *kózyres* —los amplios cuellos de los trajes que llevaban los boyardos—, del solemne traje del zar, de los pañuelos, de las tocas, etc. Queríamos apartarnos, salirnos de una vez por todas del tosco «dorado» teatral y del vulgar lujo escénico y hallar, en vez de todas estas cosas, unos adornos sencillos pero ricos a la vez, que contuvieran el espíritu de la antigüedad. A veces lográbamos nuestros objetivos, pero no siempre. ¿Dónde se podrían encontrar unas telas lo bastante ricas para estar a la altura del traje del zar? Todos los apuntes que pudimos sacar de los libros y los múltiples bocetos hechos en museos nos planteaban problemas sumamente interesantes, pero no hallábamos el medio ni la forma para resolverlos. Por esta razón me vi obligado a emprender un nuevo viaje a la feria de Nizhni-Nóvgorod, en la que a veces se encontraban objetos antiguos de gran interés. En esta ocasión sí tuve suerte; en cuanto llegué a la zona donde habitualmente se venden objetos variados, tropecé con un gran montón de desechos, entremezclados con cosas antiguas. En ese montón, en la parte más baja, se veía una punta de tela antigua, bordada en oro, con la que sería confeccionado el traje del zar Fiódor en el primer acto. Por fin acababa de encontrar lo que andaba buscando desde hacía tanto tiempo, y había que adquirir esa tela a cualquier precio. Sin embargo, alrededor del montón ya se habían congregado algunas personas, al parecer compradores. Por sus conversaciones, llegué a enterarme de que todo ese montón provenía de un lejano monasterio que, debido a su pobreza, estaba vendiendo todos sus bienes. Me puse a hurgar en otro lado del mismo montón, y de allí salió el bordado en oro con el que se hicieron las tocas para las mujeres en *El zar Fiódor*; y en otra parte apareció un jarrón muy antiguo cubierto de grabados. Había que poner manos a la obra, puesto que los objetos estaban allí sin que se les prestara mayor vigilancia, y podían ser presa de los aficionados a la propiedad ajena. Resolví, pues, adquirir todo el lote, así como estaba, íntegramente. No fue cosa fácil dar con el propietario. Finalmente lo encontré: era un monje y, bajo mi propio riesgo, le compré el montón por mil rublos. Después, me pasé el día entero revolviendo y revisando todos los desperdicios que contenía, temiendo que durante la noche me

viera privado de mis riquezas. Fue un trabajo terrible, fatigoso y sucio, que me dejó exhausto. Sin embargo, el primer día logré salvar lo más importante y necesario, y luego cubrí el resto con la basura hasta el día siguiente, en que repetí la operación con éxito no menor. Sucio y sudoroso, pero triunfante, regresé al hotel, tomé un baño, me aisé y, a la manera de *El caballero avaro* en el poema de Pushkin gocé toda la noche con el brillo de las nuevas adquisiciones. Volví a Moscú con un rico botín, puesto que traje conmigo todo un museo no solo de hábitos y ropajes, sino también de muchos otros objetos destinados a la utilería y el mobiliario de *El zar Fiódor*: mucha vajilla tallada en madera, para el festín en casa de Schuiski del primer cuadro; tallas en madera para el mobiliario; alacenas orientales, y muchísimas otras cosas. En general, no hay necesidad de mostrar lujo en todas las cosas del escenario; lo que se necesita son detalles de lujo, y fueron precisamente esos detalles lo que yo había adquirido en aquel afortunado viaje.

Mientras tanto, nuestros improvisados sastres ya habían captado el tono mate antiguo de los ropajes y bordados. Resulta que en el escenario no todo lo que reluce es oro, pero tampoco parece serlo cuando el brillo se destaca mucho. Aprendimos a adaptarnos a las condiciones escénicas y a hacer pasar por oro, piedras preciosas y otras riquezas, simples botones, conchas de moluscos pulidas y preparadas de manera especial. Tanto es así que un simple cordel adornado con lacre y retorcido de cierta manera, se pintaba y aparentaba un fino bordado con perlas y nácar. Mis compras sugirieron ideas nuevas y al poco tiempo, junto con los objetos de museo cosimos falsificaciones en los trajes. El trabajo iba viento en popa.

También revisé y renové toda la estructura del espectáculo. En los teatros de entonces los espectáculos dramáticos empezaban con música. La orquesta, sin la menor relación con lo que ocurría en el escenario, vivía su propia vida, colocada a la vista del público, en el lugar más visible, frente al escenario, estorbando a los actores para actuar y a los espectadores para ver. Antes del inicio de la función y también en los entreactos, la orquesta solía ejecutar algunas oberturas de Suppé, polcas acompañadas de castañuelas y cosas parecidas. ¿Qué relación tenía eso con *Hamlet*, que se estaba representando en el escenario? La música ligera no hacía más que molestar a Shakespeare, pues orienta la sensibilidad en una dirección completamente distinta. Habría que componer una música especial para cada obra. Pero ¿dónde se podría encontrar un compositor que conociera las exigencias de un drama en concreto? Encargamos a un célebre compositor ruso una obertura especial para *El zar Fiódor* y resultó una hermosa sinfonía, pero ¿era realmente necesaria para el drama?

[189]

Se suspendió la obertura, lo mismo que la música de los entreactos. La orquesta fue situada detrás del escenario, y se tocaba música solo en los momentos en que era realmente necesario, es decir, cuando la obra lo exigía.

Hubo que luchar también contra otras convenciones seculares en la estructura general de los espectáculos. Así, por ejemplo, los primeros actores y las celebridades

visitantes, en cuanto aparecían en escena, empezaban su actuación agradeciendo las ovaciones con las que se los recibía. Al hacer mutis se repetían los aplausos, y los actores regresaban en medio del acto para agradecer la atención con nuevos saludos. Ya el actor Lenski había empezado a luchar contra estas costumbres en el teatro Mali, pero en los demás teatros ese hábito se mantenía firme.

En nuestro teatro se suspendieron los saludos de los actores para agradecer los aplausos no solo durante el acto, sino también en los entreactos, y hasta el final de la función. Hay que reconocer que la medida no tuvo efecto al principio, sino hasta que la compañía cumplió algunos años.

En todos los teatros, los porteros y acomodadores vestían frac o librea, con botones y otras baratijas doradas igual que en los teatros imperiales. Sin el menor escrúpulo iban y venían de un lado a otro de la sala, molestando a los actores en su trabajo e impidiendo a los espectadores escuchar y comprender lo que estaba pasando en el escenario. Prohibimos terminantemente pasearse por la sala durante la función, tanto al personal de servicio como a los espectadores. Pero, a pesar de los avisos colgados en las paredes, al principio los espectadores no hacían el menor caso. Reinaba un continuo descontento y llegó a armarse un escándalo. Pero un día, poco después de suprimir la salida de los actores a recibir aplausos, advertí a un grupo de espectadores rezagados que corrían por el pasillo del teatro, los vi dándose prisa para llegar y acomodarse en sus asientos, antes de que empezara la función. ¿Qué había pasado? Pues que los actores habían dejado de someterse a los espectadores y ya no salían a recibir sus aplausos. Al no sentirse ya los dueños absolutos del teatro, los espectadores se sometían a nuestras reglas, aunque lo hiciesen con retraso.

En todos los teatros, los telones estaban pintarrajeados de color escarlata, con borlas doradas bastante burdas, que aparentaban descorrerlo parcialmente, dejando ver un paisaje serrano, con valles, mares, ciudades, parques, fuentes y demás atributos de la poesía y la belleza. ¿Para qué estos colores vivos, chocantes, que irritan los ojos y disminuyen la impresión que han de producir los decorados pintados por la mano de un verdadero artista? ¡Fuera con ellos! En vez de estos telones, colgamos cortinados de tela plegada convenientemente, de un tono cálido, aunque no muy claro, reservado éste para los decorados.

Y, en vez del telón común que se levantaba, introdujimos otro, que se abría del centro hacia los lados.

El trabajo más importante era el que hacíamos con los actores. Fue preciso soldar, fundir en una sola pieza, convertir en un conjunto unificado a todos los que formaban la compañía, tanto jóvenes como viejos, aficionados y profesionales, veteranos e inexpertos, dotados de talento y carentes de él, deformados y aún sin deformar. Hubo que dar a conocer a los nuevos miembros del elenco todas las reglas básicas de nuestro arte.

Fue una tarea apasionante.

Lo malo era que yo no constituía aún una autoridad para los veteranos actores de provincias que formaban parte de nuestro elenco. Por añadidura, su voz era escuchada con mucha atención por los más jóvenes. Naturalmente, no se podía ni soñar con que, cuando empezasen las funciones, es decir, en unos pocos meses, se pudiera orientar a los actores principiantes y rehacer según nuevos moldes a los veteranos; sobre todo porque estos últimos recibían con gran desconfianza las indicaciones, asegurando que nuestras exigencias eran irrealizables, que no eran «escénicas», que el espectador no las entendería ni valoraría, y que ni siquiera llegaría a ver ni a oír desde su butaca todos los detalles que perseguíamos en el escenario. Afirmaban que el teatro exige modalidades más groseras, recursos actorales como voz alta, acción visible y palpable, ritmo animado, y un tono intenso que ellos entendían no en el sentido de toda la integridad de los sentimientos interiores, sino en el de gritos exagerados y recargados de acción, gestos subrayados, con un tosco esbozo del personaje, pertrechado con un temperamento salvaje.

Cuando chocaba con los actores, me dirigía a mis amigos y antiguos colaboradores de la Sociedad de Arte y Literatura, mientras que Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko recurría a sus alumnos; les rogábamos que salieran al escenario y probaran a los obstinados que lo que nosotros exigíamos era completamente posible.

Cuando tampoco esto los convencía, nosotros mismos subíamos al tablado, interpretábamos el papel, arrancábamos los más nutridos aplausos de nuestros compañeros de armas y de los que ya se habían convertido a nuestra fe y, gracias a ese éxito, defendíamos nuestras exigencias. En aquellos momentos, Vladímir Ivánovich manifestaba brillantemente su habilidad como director, pues para ser un buen director hace falta ser un actor nato.

Pero esto no siempre era útil.

A menudo había que echar mano de medios más radicales para llevar a la práctica nuestros principios artísticos.

Vladímir Ivánovich tenía sus propios recursos para convencer. Yo, por mi parte, procedía del modo siguiente: dejaba en paz al actor obstinado, pero me ponía a trabajar de una manera mucho más esmerada con el que debía acompañarlo en escena. A éste se le marcaba los movimientos más atractivos, le ayudaba en todo lo que un director puede ayudar a un actor y le dedicaba mucho tiempo fuera de los ensayos, mientras que permitía al obstinado hacer todo cuanto exigía con terquedad. Generalmente sus deseos se reducían a que se le permitiera detenerse frente a la concha del apuntador, mirar al público por encima de las candilejas, coquetear con él y embriagarse con sus propios cantos declamatorios y con sus poses teatrales. Me culpo de que, para atraerlo y aleccionarlo, admitía incluso felonías y le ayudaba a subrayar todos los anticuados convencionalismos, que él denominaba «tradición». Y, en respuesta a una cantarina y enfática réplica de actor experimentado, enseñaba a su

interlocutor a hablar con sencillez y profundidad, de acuerdo con lo esencial de la obra.

La sencillez y la verdad destacaban los errores del obstinado.

Así continuaba el trabajo hasta llegar al ensayo de comprobación, en el que se exhibía, por vez primera ante toda la compañía y ante los amigos del teatro, un borrador del espectáculo. Lo que sucedía en estos ensayos era que los viejos actores experimentados fracasaban ruidosamente, pues persistían en sus maneras, mientras sus compañeros más jóvenes recibían innumerables cumplidos. Resultados semejantes tuvieron la virtud de despejarles la cabeza a muchos tercios. Después de uno de esos ensayos, con el rotundo fracaso de un actor experimentado, éste se sintió tan conmovido por todo lo que acababa de suceder que, a altas horas de la noche, vino desde Púshkino en una troika^[190] hasta la finca en que me encontraba. Me despertaron; salí en ropa de dormir y nos pusimos a hablar; nuestro coloquio se prolongó hasta el alba. Me escuchaba como un alumno atiende al profesor, sobre todo después de haber sido suspendido en el examen, y juraba que en adelante sería obediente y atento. Después de esto pude decirle todo lo que creía necesario y que no había podido decir antes, cuando él creía en su superioridad sobre mí.

En otros momentos difíciles me ayudó mi despotismo de director, que había aprendido de Chronegk. Exigía obediencia y me hacía obedecer. Muchos ejecutaban solo exteriormente mis indicaciones, pues no tenían la suficiente preparación para comprenderlas y penetrar en ellas con sus propios sentimientos.

¿Y qué podía hacer yo? En pocos meses se tenía que crear una compañía, un teatro, con una nueva orientación, y yo no veía otros medios para resolver el problema que nos habíamos planteado.

Con los actores inexpertos y con los alumnos procedíamos de manera diferente. No discutían; sencillamente no sabían hacer las cosas.

No quedó más remedio que enseñarles «cómo se interpreta» tal o cual papel. Los jóvenes actores copiaban al director unas veces con éxito y otras no. Pero siempre se obtenía un interesante bosquejo del personaje.

Naturalmente, fueron los jóvenes de mayor talento quienes demostraron una mayor iniciativa creadora. Entre ellos cabe destacar a Iván Moskvín,^[191] Vladímir Gribunin,^[192] Vsévolod Meyerhold,^[193] Iván Luzhski, Maria Lílina, Olga Knípper y otros.

Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko intervino en calidad de innovador literario del teatro. También en este aspecto el teatro esperaba un reformador, puesto que mucho de lo que en aquel entonces se representaba había envejecido.

Nemiróvich-Dánchenko compuso un nuevo repertorio, rigurosamente seleccionado y de extraordinario buen gusto. Lo formó con obras clásicas de la literatura rusa y extranjera por una parte, y por otra, con obras de autores jóvenes en las que latía el pulso de la vida de entonces.

Vladímir Ivánovich empezó con Chéjov, al que apreciaba mucho como escritor y

amaba como amigo. El hecho siguiente testimonia su entusiasmo por él: Vladímir Ivánovich fue agraciado con el premio Griboiédov a la mejor obra teatral de la temporada por una de sus piezas, que se estaba representando por la misma época en que se ofrecía *La gaviota* de Chéjov. Vladímir Ivánovich lo consideró una injusticia y renunció al premio en favor de *La gaviota*. Como se comprenderá, el primer pensamiento de Vladímir Ivánovich fue llevar al escenario de nuestro teatro la obra de Chéjov, autor que había encontrado nuevos caminos en el arte de aquel momento, los más naturales y los más valiosos. Sin embargo, para la realización de esa idea se presentaba un obstáculo bastante importante. *La gaviota* había sido montada anteriormente en el teatro Aleksandriski de San Petersburgo y, a pesar de la participación de actores de gran solidez, fue un rotundo fracaso.^[194] Chéjov vio la función y tanto el montaje como el fracaso le produjeron una impresión tan desagradable que no quería ni pensar en un nuevo estreno. Mucho trabajo le costó a Vladímir Ivánovich persuadirlo de que la obra, a pesar del fracaso, no estaba muerta, y de que no había sido representada en la forma adecuada. Chéjov no se atrevía a pasar de nuevo por tan amargo trance. Sin embargo Vladímir Ivánovich se impuso y consiguió el permiso para la representación de *La gaviota*.

Pero entonces surgió ante Vladímir Ivánovich un nuevo obstáculo: muy pocos comprendían en aquel tiempo esa obra de Chéjov que ahora nos parece tan sencilla. Se la creía nada teatral, monótona y tediosa. Lo primero que hizo Vladímir Ivánovich fue tratar de convencerme a mí, que, al igual que los demás, tras la primera lectura de *La gaviota*, la encontré algo rara porque mis ideales literarios de entonces seguían siendo bastante primitivos. A lo largo de muchas noches se empeñó Vladímir Ivánovich en explicarme las delicias de esta obra en concreto y de Chéjov en general. Tiene tal don para exponer el contenido de las obras que después de su relato la pieza cobra un interés especial. ¡Cuántas veces sufriríamos después en nuestro trabajo él, yo y todo el teatro por esa capacidad suya!

Solía seducirnos con su relato de tal o cual obra, y nosotros la aceptábamos para ponerla en escena. Pero, después de la primera lectura, resultaba que mucho de lo que nos había dicho Vladímir Ivánovich de la obra le pertenecía a él y no al autor. De modo que, mientras él hablaba de *La gaviota*, ésta me gustaba pero, en cuanto me quedaba a solas con el libreto, volvía a aburrirme. Sin embargo, tenía que componer toda la escenificación y hacer la planificación escénica, pues en aquel tiempo yo era quien conocía mejor el trabajo preparatorio de dirección.

Con el fin de dar cumplimiento a estas tareas, obtuve licencia para ausentarme de Moscú y trasladarme a la finca de un conocido. Allí tenía que redactar la escenificación de *La gaviota*, el plan de montaje, e ir enviando todo por partes a Púshkino, para que se hicieran los primeros borradores de ensayo. Por aquel entonces los actores tenían poquísima experiencia y por ello el método despótico en el trabajo era casi inevitable. Yo me aislaba en mi gabinete de trabajo y escribía una detallada escenificación de cada escena tal y como yo la sentía, tal y como la veía y oía con mi

vista y oído interiores. ¡En aquellos momentos nada quería saber de lo que sentía el actor! Pensaba entonces, con toda sinceridad, que era posible ordenar al prójimo que viviera y sintiese de acuerdo con lo que le mandaban los demás, de acuerdo con el sentir ajeno. Debido a ello, yo daba indicaciones a todos y para todos los momentos del espectáculo, siendo obligatorio su cumplimiento.

En el cuaderno de dirección lo anotaba todo: cómo, dónde y de qué modo había que comprender el papel y las indicaciones del autor; con qué voz se debía hablar, de qué manera moverse y actuar, hacia dónde y de qué manera desplazarse en el escenario. Añadía dibujos especiales para todas las situaciones, para las entradas, salidas, recorridos, etc. Se describían los decorados, el vestuario, el maquillaje, las actitudes, el modo de andar, los hábitos del personaje interpretado, etc. Todo ese enorme y difícil trabajo tenía que hacerlo para *La gaviota* en unas tres o cuatro semanas. Por ello me pasé todo el tiempo en uno de los miradores de la casa, desde el que se me ofrecía a la vista el triste y aburrido paisaje de la infinita y monótona estepa.

Ante mi extrañeza, el trabajo me pareció relativamente fácil: veía y sentía la obra.

En respuesta a mis envíos, recibía de Púshkino elogios por mi trabajo. No me extrañaba que éstos provinieran del mismo Vladímir Ivánovich; él estaba entusiasmado con la obra y habría podido por ello ser parcial con mi trabajo en ella. Me sorprendía y me alegraba que los mismos actores que se oponían a la obra, escribieran lo mismo que Vladímir Ivánovich. Al final, recibí noticias de que el propio Chéjov, que había asistido a los ensayos en Moscú, había aprobado mi trabajo. La misma carta me decía que Chéjov se interesaba vivamente por nuestro teatro y le auguraba un gran porvenir.

«Parece que ha comenzado a querernos», me escribieron desde Moscú.

El inicio de la primera temporada teatral

Al regresar a Moscú ya no encontré a mis compañeros en Púshkino; se habían mudado a la ciudad, al teatro que acabábamos de alquilar y que había quedado a nuestra disposición.^[195]

Al acercarme al local, ya de regreso de mi permiso, no pude dominar mi emoción ni mi temblor nervioso. Apareció en mí ese temblor al pensar que ya teníamos un teatro, un escenario, camerinos, y una compañía con actores de verdad, auténticos; que en ese teatro podríamos instalar y organizar aquella vida en la que pensábamos desde hacía muchos años, y purificar el arte de toda clase de inmundicias; crear un templo en vez de un barracón de feria. Pero ¡qué desilusión me llevé cuando me vi precisamente en uno de esos barracones de feria que nos proponíamos destruir! En efecto, el Ermitage, en la calle Karetni Riad (no debe confundirse con el viejo Ermitage de Lentovski, que ya no existía para aquel entonces), se hallaba en el estado más horrendo: sucio, polvoriento, destartado, frío, sin calefacción, con olor a cerveza y a un ácido indeterminado que persistía después de las borracheras y otras diversiones por el estilo que se celebraban en el verano. Junto al edificio había un jardín, en el cual se divertía el público al aire libre. En caso de mal tiempo y en invierno se trasladaba al interior del edificio cubierto. La decoración y el mobiliario se acomodaba al espectador del jardín y tenía la marca del mal gusto. Se veía en todo: en la pintura de las paredes, en el diseño del empapelado, en la combinación de los colores, en el trivial arreglo general, en el lujo mísero, en los letreros pegados en las paredes, en los uniformes de los camareros, en el telón que llevaba el sello de un anuncio comercial, en el surtido de comestibles y bebidas de la cantina, en toda la chabacanería y en el desorden reinantes en el edificio.

Urgía extirpar de allí toda la mediocridad y chabacanería, pero carecíamos de medios para crear un ambiente adecuado para gente culta. Pintamos de blanco las paredes que tenían anuncios comerciales de mal gusto. Los toscos muebles fueron tapados con fundas más o menos aceptables, y colocamos unas alfombras en regular estado en los suelos de todos los pasillos que accedían a la sala de espectadores, para que el ruido de los pasos no perturbara el desarrollo de las funciones. Arrancamos las vulgares cortinas de las ventanas y de las puertas, limpiamos sus cristales, pintamos los marcos, colgamos visillos de tul, y cubrimos los rincones más antiestéticos con

laureles y flores, cosa que volvió confortable el ambiente. Pero, por más que se reparan las viejas ruinas, el resultado nunca es bueno. En cuanto cosíamos o tapábamos un desgarrón, otro defecto aparecía en otra parte. Por ejemplo, en mi camerino me puse a clavar un clavo para colgar un estante en la pared. Pero las paredes resultaron ser tan viejas, delgadas y poco resistentes (los camerinos eran un simple cobertizo reformado) que, a raíz de los golpes del martillo, saltó uno de los ladrillos al otro lado y se abrió un boquete a través del cual se colaba en la habitación el gélido aire del exterior. Lo más molesto de todo era la calefacción del teatro, pues todas las tuberías estaban estropeadas y tuvimos que repararlas sobre la marcha, a lo cual hubo que sumar que ya habían comenzado las heladas y era la época de calentar todo el edificio. Aquella ruina de teatro dio muchos dolores de cabeza y trajo muchos retrasos en el trabajo. Pero no nos rendíamos, y seguíamos luchando contra los obstáculos. Recuerdo que en una función tuve que arrancar de la pared de mi camerino el traje, que se había quedado pegado a ella por la helada, y ponérmelo en ese estado. ¡Cuántas veces tuvimos que ensayar bajo los golpes ensordecedores de los martillos contra las chimeneas metálicas, que se estaban reparando para que funcionasen hasta el día siguiente, en que se volverían a estropear! También la instalación eléctrica estaba en pésimo estado y por eso muchos ensayos tuvieron que hacerse a la luz de unas velas, casi a oscuras. Cada día nos deparaba nuevas sorpresas: ora los decorados no cabían en el escenario y había que modificar sus dimensiones, ora se tenían que simplificar todos los movimientos, la colocación del mobiliario y hasta los mismos decorados porque el escenario resultaba pequeño, ora tenía que renunciar a un efecto que me gustaba por culpa de las deficiencias de la iluminación y de los aparatos mecánicos.

Todo ello entorpecía el trabajo cuando había más prisas, en vísperas de la inauguración del teatro, que debía ser lo antes posible dado el lamentable estado de nuestras finanzas. Paralelamente a las enormes dificultades de orden económico, se desarrollaban también los trabajos administrativos preparatorios. Ya era hora de anunciar la inauguración del teatro y por eso era preciso poner un nombre a la nueva empresa, pero como aún no vislumbrábamos su futura fisonomía, esta cuestión estaba en suspenso y se postergaba de un día para otro. Teatro al Alcance de Todos, Teatro Dramático, Teatro Moscovita, Teatro de la Sociedad de Arte y Literatura: todos estos nombres eran sometidos a la crítica más rigurosa, y no podían resistir sus embates. Lo peor era que no había tiempo para concentrarse y pensar detenidamente en la cuestión que con tanta prisa se había incluido en el orden del día. Toda mi atención estaba puesta en observar cómo resultaba en el escenario lo que se estaba ensayando. Sentado en mi sitio de director, veía que en cierto pasaje la acción se dilatava demasiado, que en otro algo había algo inacabado o que en el montaje se había deslizado un error que perturbaba la comprensión. Si hubiese podido, aunque fuera una sola vez, ver toda la obra de principio al fin, todo se habría aclarado, pero era precisamente ese ensayo general, ininterrumpido, íntegro, tan necesario entonces, lo

que no conseguíamos realizar. Además, el escaso alumbrado, a base de velas, no permitía ver bien los grupos escénicos, la mímica de los actores, y obtener una impresión general de los decorados. De pronto, un actor salía tarde a escena porque lo habían llamado para la prueba de su traje; o me llamaban, en el momento más difícil, para que fuera a la oficina por un asunto que no podía esperar. Yo era como Tántalo,^[196] estirándome hacia algo que constantemente se escapaba de mí.

En uno de tales momentos de búsqueda, cuando trataba de descifrar la esencia de un cuadro de la obra que estábamos ensayando, cuando tenía la sensación de que si esperaba un minuto descubriría el secreto de la escena, del acto, de toda la obra, oí la voz de Vladímir Ivánovich que me decía al oído:

—No se puede esperar más. Propongo que el teatro lleve el nombre de Teatro del Arte de Moscú al Alcance de Todos... ¿De acuerdo? ¿Sí o no? Hay que decidir ahora mismo.

Confieso que en el momento de oír esta inesperada pregunta, me daba lo mismo el nombre que le pusieran al teatro. Y di mi conformidad sin pararme a pensarlo.

Pero al día siguiente, al enterarme por los diarios de la inminente inauguración del Teatro del Arte de Moscú al Alcance de Todos, me sentí horrorizado, porque me di cuenta de la enorme responsabilidad que acabábamos de contraer al incluir el término «arte».

Me sentí extraordinariamente emocionado y nervioso.

Sin embargo, el destino me ofreció un consuelo: aquella misma tarde, después de ensayar con Vladímir Ivánovich, Moskvín^[197] se mostró admirable en el papel del zar Fiódor, y produjo en mí una gran impresión. Lloré conmovido por su trabajo, por la alegría, por la esperanza de que entre nosotros existiesen personas de talento, capaces de transformarse en grandes actores. ¡Por ellos valía la pena sufrir y trabajar! Aquella misma tarde también nos dieron una enorme alegría A. L. Vishnievski^[198] en el papel de Borís Godunov, V. V. Luzhski en el de Iván Shuiski, y O. L. Knípper, en el papel de Irina, además de otros actores.

El tiempo pasaba volando. Llegó la última noche, la víspera de la inauguración. Habían terminado los ensayos, pero daba la impresión de que nada estaba hecho, y de que el espectáculo distaba mucho de estar listo. Pensábamos que los detalles que faltaban, que quedaron por ajustar, echarían a perder toda la función. Teníamos ganas de ensayar toda la noche, pero Vladímir Ivánovich supo insistir inteligentemente en que se interrumpiera el trabajo y se permitiera a los actores concentrarse y sosegar para el día siguiente, que era decisivo, por ser el de la inauguración del teatro, o sea, el 14 de octubre de 1898.^[199] Hasta que acabó el último ensayo no pude salir del edificio, a pesar de lo avanzado de la hora. Como de todos modos no hubiera podido dormir en mi casa, me quedé en la platea esperando que colgaran el telón gris que, según nos parecía a nosotros, debería producir una revolución en el arte, por el

extraordinario aspecto que le comunicaba su sencillez.

Llegó el día de la inauguración. Todos nosotros —los participantes de la empresa— nos dábamos cuenta de que nuestro destino se estaba jugando a una sola carta; o pasábamos esa noche a través de las puertas del arte, o éstas se cerrarían de golpe en nuestras mismas narices. En este caso, nos pasaríamos la vida en una aburrida oficina.

Todos estos pensamientos y las tristes perspectivas imaginadas cobraron particular intensidad en ese día de la inauguración. Mi agitación aumentó más aún porque me sentía inerme: había terminado mi trabajo de director, les llegaba el turno a los actores. Solo ellos estaban en condiciones de defender el espectáculo, mientras que yo ya no podía hacer nada, condenado a vagar de un lado a otro, sufriendo entre bastidores, sin la menor posibilidad de ayudar. ¡Qué situación la de tener que esperar sentado en el camerino, mientras allí en el escenario, se libraba la gran batalla! No era de extrañar que tuviese ganas de intervenir en el espectáculo antes de alzarse el telón. Sentía la necesidad de ejercer mi influencia sobre los artistas, por última vez, antes de abrirse el telón.

Con la intención de sofocar en mi interior el pánico mortal que sentía ante lo inminente y fingiéndome animado, alegre, tranquilo y seguro, antes de la tercera llamada me dirigí a los actores con una arenga propia de un jefe militar dispuesto a enviar sus tropas a una batalla decisiva. Lo malo era que la voz no hacía más que traicionarme, interrumpida por la respiración irregular. De repente se oyó la orquesta que tocaba la obertura y tapaba mis palabras. Se hizo imposible hablar, y no me quedó otro remedio que ponerme a bailar para dar salida a la energía que bullía en mi interior y que yo quería transmitir en aquellos instantes a mis compañeros de armas y a los guerreros jóvenes. Bailaba cantando, pronunciando a gritos frases de ánimo y de aliento, con el rostro cubierto por una palidez cadavérica, con ojos aterrorizados, respiración entrecortada y movimientos convulsivos. Esta danza mía, trágica, fue llamada, como supe más tarde, «danza macabra».

—Konstantín Serguéievich, ¡retírese del escenario! ¡Ahora mismo! ¡Y no excite a los artistas! —me ordenó amenazadoramente, con toda firmeza, mi ayudante, el actor N. G. Aleksándrov,^[200] que había recibido plenos poderes por el tiempo que durase la función. Aleksándrov disponía de una capacidad especial en este ámbito para conocer a fondo la psicología del actor y tener suficiente autoridad e ingenio en los momentos decisivos.

Mi bailoteo se interrumpió en mitad de un paso, y yo, expulsado y ofendido en mis sentimientos de director, me alejé del escenario y me encerré en mi camerino. «¡He dado tanto a este espectáculo, y ahora, en el momento más importante, se me echa como a un extraño!»

No me tenga lástima el lector. Fueron lágrimas de actor: somos sentimentales y nos gusta el papel de la «inocencia ofendida» no solo en el escenario sino también en la vida.

Como se comprende, más tarde supe apreciar mucho la decisión y la valentía de Aleksándrov.

El telón se abrió por vez primera ante la tragedia del conde A. Tolstói *El zar Fiódor*. La obra empieza con las palabras «Mucho espero yo de este asunto». La frase, en aquel entonces, nos parecía significativa y profética.

No voy a describir el espectáculo, tan bien conocido ahora por todo el mundo; solo diré unas palabras sobre algunos cuadros que actualmente se omiten.

El primero de ellos representaba un festín en la mansión del boyardo Iván Petróvich Shuiski, que éste había organizado con el fin de reunir firmas para que el zar se divorciara de su mujer. Los festines de los boyardos siempre delataban en los escenarios rusos una rutina horrenda y nosotros no podíamos caer en los mismos errores. Monté esta escena de una forma poco habitual, «en el tejado», como la llamaban los actores. Los decorados representaban una terraza cubierta al estilo ruso, con enormes columnas de madera. Ocupaba la mitad izquierda del escenario —desde el punto de vista del espectador—, y estaba separada de las candilejas y del público por una balaustrada que solo dejaba ver el busto de los actores que en ella se hallaban. Esto daba un aspecto muy original a todo el cuadro. La mitad derecha representaba los pináculos de los «tejados», con una vista de Moscú en una perspectiva que se iba alejando. Además de su originalidad, la terraza cubierta, comprimida hasta la mitad del escenario, abarataba el montaje, pues reducía el número de figurantes que debían representar al pueblo. Cuanto menos espacio libre hubiese, más densa parecería la muchedumbre y tantos menos participantes se requerirían. Si hubiésemos dispuesto el festín sobre la totalidad del escenario, habría parecido algo pobre con los escasos figurantes de que por entonces disponíamos. Dada nuestra escasez de recursos, no podíamos mantener un cuadro numeroso de colaboradores.

En el fondo del escenario, la terraza cubierta doblaba el ángulo de la casa, perdiéndose por la izquierda, entre los telones. En el mismo ángulo, estaban colocados muy hábilmente los colaboradores y los actores: creaban un gran movimiento y una especie de gravitación hacia atrás, obligando al espectador a tener la sensación de lejanía y amplitud. Parecía que más allá, detrás de los telones del decorado, había mucha gente y que bullía la vida.

Causaban enorme impresión los ropajes polícromos de los boyardos, los sirvientes que, en enormes bandejones, llevaban gansos enteros, erguidos en toda su altura, lechones también enteros, ingentes trozos de carne, frutas, legumbres; se veía también cómo entraban rodando, barriles de vino y cómo circulaba por la mesa una vajilla de enormes piezas de madera tallada que yo había traído de Nizhni-Nóvgorod. Los invitados, medio ebrios, se divertían; la hermosa princesita Mstislávskaja, en su condición de hija del anfitrión, invitaba por turno a los comensales con una copa de vino; se oía el rumor de disputas en serio o en broma, o de un grupo de ruidosos bromistas; y más lejos, una larga fila de boyardos firmaban una petición. Todo ello

parecía insólito y novedoso en aquel entonces.

En contraste con este cuadro, venía después la vida palaciega con su etiqueta, sus reverencias, sus ropajes de museo, sus telas, su trono y sus ceremoniales, en la escena de la paz que se concierta entre Godunov y el boyardo Iván Petróvich Shuiski; escena que ahora es bien conocida en toda Rusia, Europa y América.

Merecía la atención otro cuadro, «Sobre el río Yausa»: en él, por orden de Godunov, se llevaban detenido al héroe popular Shuiski a la prisión donde más tarde sería ejecutado. Esta escena ocurría en un puente, en las afueras de la ciudad, en el camino que lleva a la prisión. Desde el primer bastidor de la derecha (del espectador), que daba una idea del camino real, se había tendido un puente de gruesos troncos hasta el fondo, atravesando en diagonal todo el escenario, es decir, hasta el último bastidor de la izquierda. Allí, el puente volvía a bajar a tierra, hacia el camino real. Debajo del puente se veía el río, y sobre éste algunas barcazas y botes. A lo largo del puente cruzaban continuamente diversas figuras características, vestidas con ropajes de museo, que representaban a provincianos de la parte central de Rusia. A la entrada del puente había unos pordioseros sentados y un ciego tocador de *gusli*,^[201] cantando una canción —especialmente compuesta para nosotros por el compositor Grecháninov— que debía incitar contra Godunov al pueblo que atravesaba el puente.^[202] La muchedumbre se detenía, escuchaba, crecía paulatinamente a la vista de los espectadores y, enardecida por las palabras de un ferviente partidario de los Shuiski —el centenario anciano Kiriukov— adquiría una actitud combativa. Al aparecer la familia de los Shuiski, rodeados de una guardia de *streltsi*,^[203] se desataba una encarnizada pelea. Vencían los *streltsi*. Las mujeres, entre lágrimas, besaban las manos y los pies de su héroe, despidiéndose de él, que les dirigía sus últimas palabras antes de ser ejecutado.

La línea histórico-costumbrista en los montajes del teatro

No voy a describir todos los montajes del Teatro del Arte de Moscú. Fueron demasiados y el material relativo a ellos demasiado voluminoso. Además, muchos de los espectáculos se crearon bajo la dirección única de Vladímir Ivánovich. Y aunque yo estaba al tanto del plan de esos trabajos, no participaba en su proceso de elaboración. Así ocurrió, por ejemplo, con la representación de toda una serie de dramas de Ibsen: *Brand*, *Rosmersholm*, *Peer Gynt*, y otros; así con las adaptaciones teatrales, que jugaron un gran papel en la vida de nuestro teatro, de las obras de Dostoievski —*Los hermanos Karamázov* y *Nicolái Stavroguin*—; con las escenificaciones de *Ivanóv* de Chéjov, de *Borís Godunov* de Pushkin, de *Anatema* y otras obras de Leonid Andréiev, el *Miserere* de Borís Yushkévich, y *Habrá alegría* de Merezhkovski. Me veo forzado a limitar y reducir el horizonte de mis recuerdos, y a agrupar de manera muy apretada todo el material, a fin de destacar solamente lo más significativo en la evolución del Teatro del Arte, y lo que mayor influencia ha tenido en mi propio desarrollo artístico.

Para orientarme un poco entre ese material tengo, en primer lugar, que subdividir en tres períodos todo el trabajo del Teatro. El primero se extiende desde su misma fundación, esto es, desde 1898 hasta la Revolución de 1905; el segundo período abarca el lapso comprendido entre 1906 y la Revolución de Octubre; y el tercero va desde la Revolución de Octubre hasta nuestros días.

Hablaré primero del trabajo concerniente al primer período —el de las búsquedas— con una breve descripción de sus errores, desorientaciones, deducciones y resultados. No se extrañe el lector del rigor y las exigencias que voy a mostrar conmigo mismo, con mi trabajo, y con los resultados obtenidos. Y no se tome ese rigor como pose; es algo natural para todo aquel que siempre anda buscando cosas nuevas. Si lo que encuentra satisface al actor, éste se duerme en los laureles conquistados; sus búsquedas cesan y se frena su tendencia a seguir adelante. Para el espectador que se satisface con lo corriente, todo o, más bien, mucho de aquello que daba el Teatro del Arte de Moscú, así como sus directores, sus actores y, en particular, yo mismo, le parecía a menudo importante y no malo del todo. Pero, para mí y para muchos de nosotros, que siempre mirábamos hacia delante, lo obtenido, lo que ya

estaba realizado, nos parecía en la mayoría de los casos como envejecido y atrasado, en comparación con lo que se vislumbraba como posible.

El primer período del Teatro del Arte de Moscú no fue otra cosa que la continuación de la Sociedad de Arte y Literatura. Y tanto entonces como ahora, en nuestros juveniles sentimientos expansivos hallaba cabida temporalmente todo lo nuevo, lo que estaba de moda, y aquello con lo que todo el mundo se entusiasmaba en el ámbito del arte. En esas búsquedas no había sistema, orden establecido ni motivos orientadores suficientemente fundamentados. Después de elegir un camino, casi acto seguido me lanzaba en dirección contraria, llevando conmigo todo lo que había descubierto y conquistado. Archivaba lo nuevo y marchaba en sentido contrario, hacia el nuevo entusiasmo que venía a reemplazarlo. A veces, en el camino perdía lo adquirido anteriormente, pues comenzaba a degenerar hasta convertirse en un cliché. A pesar de ello, lo que era importante y necesario se iba depositando en las células secretas del alma creadora, o se sumaba a las conquistas de la técnica que se iba elaborando.

Así marchaba y se desarrollaba el trabajo en muchas direcciones, y por muchos caminos. Y esas líneas de la búsqueda creadoras se apartaban una de la otra para volver a juntarse, como ramales de una intrincada red.

Iré exponiendo cada uno de esos ramales, analizándolos por separado. En los siguientes ejemplos cada ramal personificará toda una serie, toda una línea de puestas en escena y de búsquedas semejantes.

La primera serie de espectáculos, representativos de la etapa inicial de nuestra actividad artística, seguía la línea de las obras costumbristas e históricas. A este tipo pertenecen los montajes de *El zar Fiódor*, *La muerte de Iván el Terrible*, *El mercader de Venecia*, *Antígona*, *Henschel*, *El poder de las tinieblas*, *Julio César*, y otras.

Empezaré por el drama *La muerte de Iván el Terrible* de A. Tolstói^[204] que, por el carácter del trabajo, significó para mí una simple continuación de la tarea de director y de actor que asumí en el drama *El zar Fiódor*.

En este trabajo se llevaba a cabo, con mayor intensidad y plenitud, la línea histórica y costumbrista, con todas los errores y logros que le son propios. Hubo en *La muerte de Iván el Terrible* algunas escenas bastante logradas que vale la pena mencionar, aunque sea brevemente. Por ejemplo: el primer cuadro, que se sitúa en la Duma.

Una mansión, de techo bajo y abovedado, opresiva y lúgubre, como todo el reinado de Iván. Es de madrugada y se está casi a oscuras. El clima es el mismo de una iglesia en las primeras horas de la mañana, antes del oficio divino, cuando en medio de la oscuridad se van congregando algunas figuras de feligreses que acuden a rezar, con caras concentradas y movimientos lentos y torpes, como de gente que aún no se ha despertado por completo tras una noche de sueño profundo, con la voz

todavía ronca. Los hombres forman grupos, hablan poco, pero piensan más. El humor de los boyardos que allí se reúnen es triste porque no encuentran una salida para su situación. El zar ha renunciado al trono y no hay nadie a quien poner en su lugar. Todos se hallan tan aterrorizados, que ni siquiera se animan a suplicar que no cumpla la decisión tomada, que no renuncie a continuar en el gobierno. Va rompiendo el alba. El primer rayo de sol acaba de entrar por el ventanuco de la parte superior deslizándose por encima de la cabeza de un boyardo joven, de nombre Borís Godunov. Y ese rayo parece animarlo. Pronuncia un discurso brillante, que acaba por animar a todos, obligándolos a que vayan juntos a suplicar al zar.

El segundo cuadro ocurre en el dormitorio del zar, del pecador penitente, de ese siervo de Dios que es Iván el Terrible. Exhausto y atormentado por los desvelos nocturnos, el zar, con hábitos monacales, está terminando de rezar en su oratorio, en el que están encendidos todos los cirios; brillan el oro y las gemas en los aderezos que lucen los iconos. A través de la pequeña puerta se ve la alta figura negra que, extenuada, hace inclinaciones hasta tocar el suelo. Finalmente, inclinándose mucho en la puerta, Iván se aparta de ella con dificultad, con la cara cubierta por una palidez mortal, con los ojos apagados, y cae en el sillón, junto a la cama, completamente sin fuerzas. En las ventanas apenas se ve la luz mortecina del alba. Se oyen los pasos de los boyardos que se acercan. El zar se desviste apresuradamente y, ya en camisa, se acuesta y simula que se está muriendo. De puntillas, como condenados a muerte, se acercan a su lecho los boyardos cabizbajos, rodean por todos los costados al zar tendido en su lecho, se arrodillan lentamente, saludan golpeando el suelo con la frente y siguen en esta posición, tendidos e inmóviles en el suelo. Iván no se mueve, fingiendo dormir. Una pausa ansiosa, una cautelosa palabra furtiva y luego las súplicas ardientes de todos. El caprichoso zar se niega durante bastante tiempo, pero después accede a continuar, aunque poniendo condiciones terribles. Por debajo de las mantas se ven sus piernas flacas, blancas. Con mucha dificultad se levanta del lecho. Los presentes le ayudan, lo atavían con los distintivos reales, le ponen la corona, el cetro y los demás atributos del poder, tras lo cual, y a la vista de todos, el anciano escuálido, apenas vivo, seco, se transforma en Iván el Terrible, soberano terrorífico, de nariz aguileña y ojos ardientes. Con voz tranquila y penetrante, como primer acto de su nueva ascensión al trono, condena a muerte al boyardo Sitzki, por haberse atrevido a no aparecer con los demás a suplicarle de rodillas que regresara al poder. Se oye el redoblar de las campanas. La procesión real se encamina solemne y pausadamente a la catedral para elevar preces a Dios. Con pasos firmes y plena conciencia de su poderío, marcha detrás de todos, y completamente solo, uno de los más inteligentes y más crueles soberanos, Iván Vasílievich, el Terrible.

En las representaciones de *El zar Fiódor* y de *La muerte de Iván el Terrible*, pensábamos que era prioritario apartarnos de la rutina teatral reinante entonces en el estilo «boyardino», y en las obras cuya acción se desarrollaba en la antigua Rusia. Hay que reconocer la verdad: este cliché es especialmente desagradable, fastidioso,

pegajoso y de muy fácil contagio. Basta con tocarlo una sola vez para que empiece a penetrar en uno y a rodearlo con sus tentáculos, penetrando en el cerebro, en el corazón, en los oídos y en los ojos. Había que encontrar, costase lo que costase, «nuevas» maneras de interpretar las obras de boyardos que desplazaran a las viejas. A veces lo conseguíamos a cuenta de la esencia interior, que es el fundamento del arte. En nuestro celo revolucionario, íbamos directamente a los resultados externos del trabajo artístico, omitiendo lo esencial, es decir, la importante fase inicial, donde nace el sentimiento. En otras palabras: comenzábamos por la encarnación sin haber vivido previamente el contenido espiritual al que después habría que dar forma.

Al no conocer otros caminos, los actores nos lanzábamos directamente a la consecución de la imagen externa. Para buscarla nos poníamos toda clase de trajes, calzado, nos pegábamos narices artificiales, barbas, bigotes, pelucas, y probábamos toda clase de gorras y sombreros, con la esperanza de captar el rostro, la voz, y de sentir físicamente el mismo cuerpo del personaje que queríamos representar. Si dábamos, por mera casualidad, con un hallazgo, dedicábamos después toda una serie de ensayos a búsquedas semejantes. Sin embargo, no hay mal que por bien no venga. También de esto pudimos sacar un provecho, pues los actores aprendieron a dominar la *caracterización* del personaje, y ésta es una fase importante de la creación actoral. Junto con otras innovaciones externas, nos sirvió para intensificar y robustecer la línea histórico-costumbrista en nuestro teatro.

Tengo que confesar que yo mismo en aquel entonces seguía aplicando los métodos de dirección de antes, bastante simplificados. Es decir, escribía la planta de movimientos y la intencionalidad sentado en mi escritorio, y desempeñaba todos los papeles con el fin de que los actores jóvenes me copiaran hasta el momento en que se impregnaran de lo mío e hiciera carne en ellos. ¿Qué otra cosa podía hacer? Yo no sabía enseñar a los demás; sabía interpretar personajes, y esto por mera intuición, sin haber tenido escuela ni disciplina, puesto que traje al teatro una bolsa llena de toda clase de ensayos, pruebas, modalidades y métodos, completamente desordenados, sin clasificar, sin sistematizar, y lo único que yo hacía era meter la mano en la bolsa y sacar de ella lo primero que salía.

La línea histórico-costumbrista tuvo un gran éxito. En la prensa y en la sociedad se empezó a hablar de nosotros. Nos encasillaron como teatro costumbrista, hablaban de elementos realistas y de museo, de escenificación basada en lo externo. Este malentendido arraigó, y aún vive en el público a pesar de que a lo largo del último cuarto de siglo hemos tenido tiempo de recorrer un largo camino por las etapas más diversas, hasta opuestas entre sí, del desarrollo artístico y conocer toda una serie de evoluciones e innovaciones. Pero la opinión pública es así; una vez que fija la mirada en un determinado punto, no ve más allá. La reputación que habíamos ganado resultó inamovible.

En realidad, nuestro teatro siempre fue distinto de lo que muchos pensaban y siguen pensando de él. Surgió y sigue existiendo en aras de las cuestiones más

elevadas del arte. La línea histórico-costumbrista fue solo una etapa inicial, pasajera, transitoria, en el camino de nuestra evolución y surgió por diversas causas.

Estas causas eran muchas; la primera era la insuficiente preparación de los actores para afrontar metas ambiciosas. Lo que nosotros hacíamos era protegerlos y disimular su falta de madurez gracias a la novedad del detallismo histórico en el escenario.

Engendrado por el germen de las ideas de Shchepkin, nuestro teatro siempre reconoció que el papel primordial en el escenario pertenecía al actor. A causa de él, por y para él, se hacía todo cuanto era posible. Y en aquel tiempo la situación de los compañeros más jóvenes y de los principiantes era bastante difícil; necesitaban que se les ayudara. Llevaban sobre sus hombros cargas sumamente pesadas y una responsabilidad no menor, por debajo de sus fuerzas, ya que carecían aún de suficiente experiencia y conocimiento. Al mismo tiempo, para que un teatro pueda existir se necesita tener éxito, y una vez comprobado que nuestros jóvenes actores no habían madurado lo suficiente para obtenerlo por sí mismos, era preciso encubrir su falta de madurez por una parte y, por otra, recurrir a la ayuda de los demás creadores del espectáculo y cargar sobre ellos gran parte de nuestro trabajo colectivo.

Cuando el teatro dispuso de un escenógrafo de talento, el centro de gravedad del espectáculo se estableció en el conjunto de trajes y decorados diseñados y pintados por él. Cuando hubo un buen elenco de directores, sus invenciones eran las responsables del éxito, llevando el asombro, y a veces hasta el azoramiento, a los espectadores mediante el lujo y la novedad del espectáculo; se tapaban así los errores y la inexperiencia de los actores. Bajo el manto protector del director y del escenógrafo, y sin que nadie lo notara, dábamos a los actores la posibilidad de perfeccionar su actuación, cohesionando así el elenco.

El montaje escénico resultaba también muy real porque los directores, que en aquel entonces disponían de un elenco de artistas inexpertos, se veían obligados a plantearles tareas muy sencillas, elementales, en las que empleaban como material sus propios recuerdos tomados de la vida cotidiana. Era natural que también esta circunstancia contribuyera a que en nuestro escenario se afirmara la línea histórico-costumbrista.

Contribuía a ello el hecho de que en todas partes se notaba el clima revolucionario, que entonces imperaba en el teatro. Nuestro santo y seña era: «¡Abajo lo anacrónico! ¡Viva lo novedoso y atrevido!».

Apenas aprendía a andar por el tablado, la juventud se burlaba y atacaba todo lo viejo, sin haber tenido tiempo de conocerlo. Tratábamos con gran menosprecio el teatro y al actor de la escuela anterior, y no dejábamos de hablar de la creación de un arte nuevo. Este espíritu adquirió una gran fuerza en el período inicial de la compañía; probablemente fue así porque sentíamos instintivamente que en él estaba nuestra justificación y nuestro derecho a existir de aquí en adelante.

En aquel entonces, y dados los convencionalismos que imperaban en la gran mayoría de los teatros, ¿qué era lo que nos parecía más novedoso, más inesperado,

más revolucionario? Para mayor sorpresa de los contemporáneos, todo esto lo veíamos concretado en el realismo espiritual, en la verdad y naturalidad de la vivencia artística, del sentimiento histriónico. Y eso constituía lo más difícil de nuestro arte, ya que exigía un largo proceso previo, un enorme trabajo preparatorio interior.

Pero los revolucionarios son generalmente impacientes. Necesitan cambiar cuanto antes lo anticuado, ver lo más pronto posible unos resultados claros y convincentes de su revolución y de su victoria, necesitan crear lo más rápido posible su nuevo arte.

La verdad externa, material, es la que primero salta a la vista; se ve y se abarca de un solo golpe, y la aceptamos como el producto de una consecución auténtica del arte, como un descubrimiento feliz, como el triunfo de lo nuevo sobre lo viejo. Y una vez que dimos con el realismo externo, nos encaminamos por la línea del menor esfuerzo.

La justicia nos exige decir que, entre todos nuestros errores de entonces, se hallaba latente —quizá sin nosotros mismos— una esencia creadora sumamente importante que es base de todo arte: la tendencia *a la auténtica verdad artística*. Esta verdad artística era entonces solo externa para nosotros; era la verdad de los objetos, del mobiliario, del vestuario, de la utilería, de la luz, de los sonidos, de la imagen externa del intérprete y de su vida física visible. Pero la sola circunstancia de haber conseguido subir al escenario una auténtica verdad artística —aun cuando fuera solamente la externa—, mientras que en todos los demás escenarios imperaba la falsedad teatral, nos abría algunas perspectivas para el porvenir.

La línea de lo fantástico

La línea de lo fantástico comprende una nueva serie de escenificaciones. Mencionaré *Doncella de Nieve*,^[205] y más tarde, *El pájaro azul*.

La presencia de lo fantástico en escena siempre suscitó mi entusiasmo. Y estaba dispuesto a montar una obra solo para demostrarlo. Era alegre, hermoso, divertido; era para mí un descanso, una manera de bromear, cosa a veces tan necesaria para un actor. En una canción francesa se canta:

*De temps en temps il faut
prendre un verre de Clicquot!*^[206]

Lo fantástico es para mí algo parecido a un vaso de espumoso champán. Por eso monté con gran placer *Doncella de Nieve*, *El pájaro azul* y otras obras semejantes. Naturalmente, me entusiasmaban en ellas no solo la fábula, sino la belleza totalmente excepcional de la épica rusa en *Doncella de Nieve* y la personificación artística del símbolo en *El pájaro azul*.

Es muy alegre y divertido imaginar e inventar aquello que no sucede nunca en la vida, pero que, no obstante, no deja de ser verdad, en el sentido de que existe dentro de nosotros, en el pueblo, en sus creencias y en su imaginación.

Doncella de Nieve es un cuento —una ilusión, una tradición nacional— escrito, relatado en hermosísimos y musicales versos por Ostrovski. Al leerlos se tiene la impresión de que este dramaturgo, llamado escritor realista y costumbrista, jamás había escrito otra cosa que versos maravillosos, y que no se interesaba por nada que no fuera la poesía pura y romántica.

Esbozaré algunos momentos del montaje. Por ejemplo, el prólogo. Los decorados representaban una montaña cubierta de árboles y arbustos. Todo se hallaba bajo una gruesa capa de nieve que también formaba grandes colinas. La vegetación más espesa se concentraba en la parte baja, junto a las candilejas. El invierno y las heladas habían arrancado de los árboles y arbustos todas las hojas y ahora se veía que las ramas, negras y encorvadas, se inclinaban hacia todos lados, crujiendo y golpeándose unas contra otras bajo las ráfagas del fuerte viento. Desde las candilejas hasta el punto más

alto del fondo del escenario, y a todo lo ancho de éste, había elevaciones y plataformas de todo tipo. Sobre ellas se pusieron bolsas llenas de hierba seca para representar las desigualdades de la superficie cubierta de nieve. Los árboles y arbustos estaban cubiertos de nieve. De lejos se oía el cantar de una enorme muchedumbre. Eran los habitantes de una de las prósperas aldeas del reino de Berendey^[207] que, siguiendo un ritual pagano, despedían el Carnaval, llevando en andas un ídolo de paja —su efigie simbólica— que finalmente era arrojado a las llamas. Una alegre muchedumbre de jóvenes *berenditas* irrumpía en escena, entre cantos y bailes, mezclándose con ancianos y mujeres. Corrían por las laderas de la montaña, caían, volvían a levantarse, bailaban una ronda alrededor del ídolo de paja y se alejaban buscando un buen sitio para quemarlo. Solo algunas parejas de enamorados se escondían detrás de los árboles, besándose. Pero, finalmente, también ellos se alejaban corriendo en medio de risas y jugueteos. Se hacía un solemne silencio; el viento agitaba el misterioso bosque. Crujían los árboles, se desencadenaba una tormenta de nieve, y al poco tiempo se oía desde la lejanía un conjunto de sonidos ininteligibles: era el viejo Abuelo de Hielo que se acercaba. Se oía en la distancia su potente ulular, respondido, como un eco, por otro igual desde algún lugar remoto, entonado por los seres impuros que poblaban el bosque, las bestias y los árboles. Al mismo tiempo, en la parte delantera del escenario los ramajes secos de los arbustos empezaban a moverse como si fueran centenares de dedos que se restregaran unos contra otros. Crujían y estallaban, su eco se transformaba en gemidos y éstos en chillidos y gritos de toda una familia de silvanos, con sus parejas y su prole, que habitaba en el bosque. Estaban ocultos entre los arbustos o, mejor dicho, eran ellos mismos los que se habían disfrazado de arbustos; pero repentinamente, como si los vomitase la tierra, se transformaban en una mezcla de árboles y seres indefinidos, con el tronco torcido, cubiertos de corteza y con la cabeza cuadrada, semejante al tocón de un árbol talado. Por todas partes les crecían ramas y ramitas torcidas y en vez de brazos tenían dos ramas retorcidas. Algunos de esos seres extraños eran flacos y larguiruchos, como árboles secos, estaban cubiertos de un musgo gris como si fuese barba y de cabellos blancos como la nieve, a semejanza de los ancianos; otros eran gruesos, con el pelo largo y suelto como el de las mujeres, y estaban también cubiertos de musgo y de copos de nieve; otros aún eran pequeños como niños. Todos ellos se enderezaban cuan largos eran y empezaban a correr, como si buscaran a alguien en la parte delantera del escenario. Toda esta fantasmagórica y dinámica familia de trasgos, con su tumulto, producía la impresión de que el bosque cobraba vida y creaba un efecto escénico completamente inesperado, que tenía la virtud de asustar a las damas nerviosas que ocupaban las primeras filas.

La sensación de irrealidad se consigue cuando el espectador no se da cuenta inmediatamente de cómo se ha hecho el truco. Y en aquella ocasión era imposible darse cuenta de que los arbustos de utilería que se veían plantados en el proscenio desde el principio del acto no eran otra cosa que personas disfrazadas.

Un oso que acababa de despertar asomaba la cabeza entre los trasgos que correteaban por todos lados. Sobre el blanco fondo de la nieve, el enorme animal tenía un aspecto espléndido: negro, enorme, parecía vivo, real, peludo, con una lana hermosísima.

La ilusión era completa: nadie adivinaba cómo se había hecho esa fiera. Resultaba difícil creer que en su interior se ocultase uno de nuestros colaboradores, que sudaba a chorros en aquel traje confeccionado con la piel de un oso muerto y un armazón modelado con la forma de la fiera. El intérprete de este papel pasó mucho tiempo en el zoológico, estudiando la vida y los hábitos del plantígrado. Una colina de nieve ocultaba la parte inferior del tronco y de las patas, que a veces se descubrían en el movimiento. Pero tampoco aquí se descubría la figura humana, puesto que las partes del animal que habrían podido delatar el artificio estaban cubiertas de piel blanca, y se confundían con la nieve.

Al mismo tiempo, detrás del escenario se intercambiaban gritos y ecos cada vez más agudos, hasta el grado del más intenso *forte*. Para que se advierta la sensación que toda esta escena causaba, invito al lector a que eche una mirada a lo que ocurría entre bastidores.

Imagínese una multitud de gente: los directores, los actores, coristas, los músicos de la orquesta, todos los tramoyistas, parte de los acomodadores y muchos de los administrativos. Cada uno había recibido tres y hasta cuatro instrumentos de nuestra sumamente original orquesta, que se componía de un gran número de reclamos de caza, silbatos, matracas, ocarinas y otros instrumentos inventados por nosotros mismos que servían para producir sonidos raros y estrambóticos, inidentificables y rarísimos sonidos de quejidos, suspiros, gritos y aullidos. Resultaba así una orquesta de unas sesenta personas. Cada una manejaba tres o cuatro instrumentos. En total, unos doscientos o doscientos cincuenta instrumentos gritaban, golpeaban, chillaban, gemían, aullaban y ululaban. Algunos, más hábiles, se las arreglaban para tocar con los pies, apretando unos tablones que crujían y crepitaban como árboles viejos. Cuando el *forte* llegaba al máximo, por la derecha irrumpía en el escenario desde lo alto una tormenta de nieve, hecha con papelitos pequeñísimos lanzados por un ventilador. Detrás de esta cortina de nieve, se agitaban largas y anchas tiras de tul de los más diversos colores, fijas a unos palos. Y, en medio de la tormenta de nieve, bajaba de la colina a grandes y sonoras zancadas el enorme Abuelo de Hielo, con un gran gorro de piel blanca y una barba también blanca que le llegaba hasta el cinturón; vestía un hermosísimo traje de museo, bordado, a la usanza oriental, con los más variados colores. Caminaba gritando y ululando, y al llegar, se arrellanaba en un enorme montón de nieve. A su encuentro salían su nieta Doncella de Nieve, con una alegre risa infantil, y el oso negro, que intentaba abrazarlo y besarlo. La niña se le encaramaba en la espalda y jugaba con él revolcándose en la nieve.

Y ahora, otro cuadro de mi escenificación de *Doncella de Nieve*.

Palacio del rey Berendey, esteta y filósofo, protector de las artes, de los jóvenes y

del apasionado amor puro de éstos a las hermosas muchachas *berenditas*, en cuyo corazón el dios Iarila enciende en primavera tumultuosas pasiones. El rey estaba ocupado en las obras que se efectuaban en su palacio. En compañía de sus parientes y allegados, estaba sentado en un pasadizo cubierto, desde donde se abría un admirable paisaje sobre la beatífica e ingenua ciudad de Berendey. Las obras del el palacio estaban en pleno apogeo. Toda la izquierda del escenario —columnas y rincones aislados de la mansión— estaba ocupada por andamios. En todas partes se hacían trabajos de pintura. El propio rey se había subido a lo alto, junto a la columna maestra que sostenía el techo y pintaba una tierna flor como si estuviese aplicando óleos sagrados. A su lado, en el suelo, estaba sentado su ministro principal, Bermiata. Remangado y con los faldones de su ropaje bizantino recogidos hasta la cintura, pintaba en un solo color el zócalo de la pared con una enorme brocha gorda. A lo largo del proscenio, sentados de espaldas a los espectadores sobre un grueso tronco, sobrante de las obras, unos rapsodas ciegos cantaban loas al zar y al sol. Les acompañaba una melodía ejecutada con una instrumentación de caramillos, flautas primitivas, liras rústicas provistas de una rueda que rascaba las cuerdas, etc. La canción, de aire eclesiástico, daba a toda la escena un carácter de solemnidad litúrgica. Del techo pendían dos barquillas, en las que se hallaban dos ancianos — pintores de imágenes e iconos— con largas barbas blancas que les daban apariencia de santos. Casi pegados al techo, manejaban el pincel como el rey, como si estuviesen aplicando óleos sagrados, pintando flores y otros dibujos delicados. Resonaba la voz, admirable y excepcional por su belleza, de Berendey, que filosofaba sobre temas elevados, el amor y la juventud perdida. Era la voz del actor debutante V. I. Kachálov. Más tarde, el rey se enteraba de que en la aldea acababa de aparecer la hermosa Doncella de Nieve y de que su invitado oriental, Misguir, ya comprometido en matrimonio con una muchacha llamada Kupava, había traicionado a su prometida, deslumbrado por la belleza de Doncella de Nieve. ¡Horrendo crimen! ¡Ofender el corazón de una doncella, traicionar su juramento! En el reino beatífico y patriarcal de Berendey ése era un pecado que no tenía perdón.

—¡Convocad a todo el pueblo al juicio real! —ordena el soberano—. ¡Traed al criminal!

Al son de la música, Kupava se lamentaba y lloraba a los pies del rey, mientras éste, como si fuera un sacerdote, se vestía con sus impresionantes trajes reales, trabajo realizado por las actrices Lílina y Grigórieva.

Aquí entraba en juego una orquesta original compuesta solamente de tablas, similar a la que habíamos oído en el Kremlin de Rostov, con la diferencia de que allí sonaban las campanas, mientras que aquí los sonidos eran producidos por listones de madera. Algunos de ellos —los más largos— reemplazaban a las campanas de sonidos graves; disminuían en longitud hasta llegar a los más pequeños, lo mismo que en el juego de las campanas. Cada tablón tenía su propio ritmo, su propia melodía percusiva. Había también un armonioso acompañamiento compuesto por acordes de

tablas de distintas tonalidades. Para esta orquesta de tablas se había escrito una partitura, que fue minuciosamente ensayada. En ella se incluyeron los gritos y exclamaciones de los heraldos, a los que se dio un tratamiento musical, con los típicos recitativos populares, florituras ornamentales y originales cadencias que sirven de adorno a los pregones de los vendedores ambulantes, a los protodiáconos en las iglesias, a las plañideras y a los lectores de los Evangelios y de las vidas de los apóstoles. Los heraldos se repartieron por todos los rincones del escenario y fuera de sus límites, de acuerdo con los timbres de sus voces. Los bajos tronaban sus frases como a golpes de mazo, mientras los tenores se aplicaban a sus florituras; unos intensamente, otros levemente y como cloqueando, mientras que otros aún cantaban melódicamente con agudos trinos. A veces los tenores se combinaban con los contraltos y luego eran reemplazados por las graves voces masculinas de los bajos. Algunos cantaban directamente hacia el público, subidos encima del techo del palacio de Berendey, en las buhardillas y sacaban la cabeza por los ventanucos mirando a la sala.

Poco a poco se iba congregando la multitud a la llamada de los golpes de tabla y las voces de los pregoneros. La gente entraba como en un templo, juntando piadosamente las palmas de las manos a la manera de los santos de los iconos. Empezaba el juicio popular, que concluía con glorias cantadas al rey Berendey. Al mismo tiempo, la traviesa Doncella de Nieve, culpable de todos los males de amor, correteaba sin percatarse de nada, armada de un pincel; lo metía en todos los recipientes de pintura y pintaba todo lo que se le ocurría. Después dejaba de hacer esta travesura, inventaba otra y, sin el menor pudor, como solo los niños saben hacerlo, se ponía a tocar y a mirar las gemas que servían de botones al traje del rey, que acariciaba con ternura a la encantadora adolescente.

El relato de la representación de ese acto me lleva a recordar un interesante caso que nos introduce en los arcanos del alma creadora, rodeada de procesos inconscientes.

Resulta que, mientras se ensayaba el principio de este acto y los pintores de iconos se hallaban suspendidos en sus barquillas bajo el cielorraso, yo los admiraba, de buen humor, y mi fantasía trabajaba incansablemente. Pero, he aquí que mis colaboradores, después de horas enteras suspendidos, se declararon en huelga. Desde luego, no era muy cómodo estar en la barquilla todo el tiempo que duraba el ensayo. Bajaron, y el cielorraso quedó desierto. Me vi en la situación de Sansón, es decir, privado de su fuerza prodigiosa. Me desmoroné. No era un capricho, todo ocurría al margen de mi voluntad. Quise sinceramente encontrar un acicate, y me puse a forzar mi fantasía, pero sin resultado alguno. Finalmente, les di lástima, y volvieron a suspender las barquillas con los figurantes. La transformación operada en mí no se dejó esperar mucho, pues casi al instante recuperé los ánimos. ¡Qué extraño! ¿De dónde venía eso?...

Transcurrieron muchos años. Me encontraba en Kíev, en la catedral de San

Vladímir. Estaba vacía. En uno de los coros se oía el suave cantar de una oración. Y repentinamente recordé que, mucho antes de montar *Doncella de Nieve*, cuando se estaba construyendo la catedral, visité en ella al pintor V. Vasnetsov.^[208] En aquella ocasión la catedral parecía desierta, pero desde la parte de arriba, desde la misma cúpula, caían y se desgranaban por todo el interior del templo fuertes manchas de luz: haces enteros, torrentes de luz solar que salpicaban con su áureo rocío los fondos dorados y plateados de los iconos. En medio del silencio se abría paso el canto de los pintores de iconos, suspendidos en barquillas bajo el cielorraso, como si estuvieran oficiando, administrando los santos óleos. Y aquellos pintores tenían largas barbas blancas. ¡De allí provenía todo aquel montaje escénico para el palacio del rey Berendey en *Doncella de Nieve*! Solo entonces llegué a comprender las fuentes de mis ideas creadoras y los caminos que las llevaron al escenario.

El espectáculo *Doncella de Nieve* es famoso porque en él actuó por primera vez el excelente actor V. I. Kachálov, que poco a poco fue conquistando éxitos y una destacada posición en el arte escénico.

Doncella de Nieve fue magníficamente interpretada por Maria Lílina. Bobyl y Bobylija^[209] fueron interpretados por Iván Moskvín y Maria Samárova. Inmejorable fue la música escrita especialmente para nosotros por el compositor Grecháninov.^[210]

El espectáculo no tuvo éxito.^[211] Sin embargo, merecía mejor suerte. Quizá se debió el fracaso a que los decorados de los dos últimos actos no cupiesen bien en el escenario: se habría requerido un entreacto demasiado largo para colocarlos adecuadamente. Por esta razón tuvimos que representar los dos actos con el mismo decorado, lo que produjo confusión entre los espectadores y acertó la obra.

La línea del simbolismo y el impresionismo

Continuando con nuestro propósito de responder fielmente a todo lo novedoso, haciéndonos eco de lo que el tiempo traía, pagamos también tributo al simbolismo y al impresionismo, tendencias que imperaban entonces en la literatura. Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko despertó en nosotros si no el entusiasmo, por lo menos el interés por Ibsen; a lo largo de muchos años representamos varias de sus piezas, tales como: *Hedda Glaber*, *Cuando nosotros los muertos resucitamos*, *Espectros*, *Brand*, *Rosmersholm*, *Peer Gynt*. A mí, personalmente, me correspondió dirigir únicamente dos obras: *Un enemigo del pueblo (El doctor Stockmann)* y *El pato silvestre*, que también se prepararon bajo la supervisión literaria de Vladímir Ivánovich.^[212]

Pero el *simbolismo* fue para nosotros, los actores, superior a nuestras fuerzas. Para interpretar obras simbólicas hay que penetrar firmemente en el personaje, atrapar su contenido espiritual, cristalizarlo, saber pulir el cristal obtenido y hallar para él una forma artística, clara y brillante que sintetice toda la esencia polifacética y compleja de la obra. Para una tarea de tal envergadura nos faltaba experiencia, estábamos perdidos en una técnica interior que aún no dominábamos. Los concedores explicaban el poco éxito que teníamos diciendo que el estilo realista de nuestro arte no podía convivir con el simbolismo. Pero, en realidad, la causa fue otra, justamente la opuesta: en las obras de Ibsen nuestro realismo era deficiente al pretender expresar su esencia, su vida interior.

El simbolismo, el impresionismo y todos los otros «ismos» llegados al arte pertenecen al subconsciente: su expresión empieza en el mismo punto en que termina la percepción de lo natural. Pero solamente se produce cuando la vida física y espiritual del actor en el escenario se desarrolla *de manera natural* y normal, de acuerdo con las leyes de la propia naturaleza. Lo subconsciente emerge de los arcanos en que se halla oculto. La menor violación de la naturaleza basta para que lo subconsciente se oculte en los escondrijos más profundos del alma, tratando de ponerse a salvo de la tosca anarquía muscular.

En aquel entonces no sabíamos cómo atraer al escenario dicho estado natural, normal. No estábamos capacitados para formar en nuestra alma el campo propicio para que actuase el inconsciente. Filosofábamos en exceso, nos pasábamos de cultos

y tratábamos de mantenernos en la región de lo consciente. Nuestros símbolos tenían como origen la inteligencia y no los sentimientos; todo era artificioso, nunca natural. Concretando: no sabíamos pulir hasta el estado de símbolo el realismo espiritual de las obras que interpretábamos.

Cierto es que, a veces, por casualidad, y por razones que nosotros mismos ignorábamos, venía la inspiración, como enviada por Apolo. Yo mismo logré, durante un ensayo general con público, llegar a sentir con sinceridad y hondura el momento trágico del papel de Loevborg (en *Hedda Gabler*), cuando, habiendo perdido el manuscrito, vive los últimos momentos de angustia y desesperación antes de suicidarse.

Tales momentos felices surgían en mí y en los demás actores, gracias a meras casualidades que, por supuesto, no pueden ser consideradas ni tomadas como base para el arte.

Pero puede que hubiese otro motivo, de carácter puramente nacional, que nos dificulta la interpretación del símbolo ibseniano. Puede que «los blancos corceles de Rosmersholm»^[213] jamás sean para nosotros, los rusos, una alusión a la leyenda del carro del profeta Elías, que recorre el cielo durante la tormenta desencadenada el día de San Elías.

Quizá tuviese razón Chéjov, que una vez, de repente y sin motivo aparente, prorrumpió en una prolongada risotada y exclamó:

—Pero ¡escúchenme ustedes! ¡Es que Artiom^[214] no puede interpretar a Ibsen!

Era la pura verdad: el noruego Ibsen y el ruso hasta la médula Artiom eran totalmente incompatibles.

¿No se estaría refiriendo la profunda exclamación de Chéjov a todos nosotros, los actores, entonces flamantes simbolistas ibsenianos?

La línea de la intuición y el sentimiento: *La gaviota*

Había otra serie de nuestros montajes orientada a la línea de la intuición y del sentimiento. En ella yo incluiría todas las piezas de Chéjov, algunas obras de Hauptmann, en parte *La desgracia de ser inteligente* de Griboiédov, las obras de Turguénev, las adaptaciones de Dostoievski y algunas otras.

La primera de todas en estrenarse fue la obra de Antón Pávlovich Chéjov *La gaviota*.^[215]

No me atrevo a describir las funciones de las obras de Chéjov, porque sería completamente imposible. Su hechizo radica, no en lo que se transmite mediante palabras, sino en lo que está oculto detrás de éstas, en las pausas, en las miradas de los actores, en la irradiación de sus sentimientos íntimos. Hasta los objetos inanimados cobraban vida sobre el escenario: los sonidos, los decorados, los personajes creados por los actores y el propio espíritu de la obra y de todo el espectáculo. Todo partía de la intuición creadora y del sentimiento artístico.

Fue el propio Chéjov quien me señaló la línea de la intuición y del sentimiento. Para descubrir la esencia interior de sus obras es necesario efectuar excavaciones en busca de sus honduras espirituales. Desde luego, cualquier obra de arte que esté provista de un profundo contenido espiritual exige lo mismo, siempre. Pero con Chéjov eso es aún más necesario, puesto que no existen otros caminos para llegar hasta dicha esencia. Todos los teatros de Rusia y gran número de los de Europa han intentado transmitir a Chéjov utilizando viejos recursos de actuación. ¿Y cuál ha sido el resultado? Todas sus tentativas han sido un fracaso. Traten ustedes de nombrar un solo teatro o un solo montaje que haya mostrado realmente a Chéjov recurriendo a los procedimientos escénicos habituales. Y debe tenerse en cuenta que sus obras no eran interpretadas por cualquier actor, sino por los mejores del mundo, a los que no se les podía negar talento, técnica o experiencia. Sin embargo, únicamente el Teatro del Arte logró llevar al escenario algo de lo que nos legó Chéjov; y eso fue en el período en que sus actores y todo el elenco aún estaban en proceso de formación. Fue posible gracias a que tuvimos la suerte de encontrar una nueva manera de enfrentarnos a Chéjov. Esta manera era muy particular, y esa particularidad fue nuestra aportación principal al arte dramático.

Las obras de Chéjov no descubren enseguida su significado poético. Después de

haberlas leído por primera vez, uno dice al cerrar el libro: «Está bien, pero... nada de especial, nada de sorprendente. Todo está como debe estar, todo es conocido... veraz... no hay nada nuevo»...

No pocas veces el primer contacto con sus obras llega, incluso, a desilusionar. Al leerlas parece que no tienen nada que contar. ¿La fábula, el argumento? Se contarían en pocas palabras. ¿Los personajes? Hay muchos buenos, pero ninguno destacado, tras el que saldría corriendo un buen actor que persiguiese papeles de gran relieve (y los hay de este tipo). La mayoría son papeles pequeños, «sin hilito» (es decir, que ocupan una sola cuartilla y no hace falta que se cosan varias hojas con hilos). De vez en cuando uno recuerda algunas palabras aisladas de la obra, algunas escenas... Pero, cosa rara, cuanto más libertad y rienda suelta se da al recuerdo, más deseos tiene uno de pensar en la obra. Gracias a la ligazón interna unos pasajes llevan a recordar otros, mejores aún, y al final uno recuerda toda la obra. Entonces se vuelve a leer, a releer, y se advierte que hay dentro de ella enormes yacimientos de ideas.

He interpretado cientos de veces el mismo papel en las obras de Chéjov, pero no recuerdo ninguna función en la que no descubriese nuevas sensaciones y nuevas profundidades, o sutiles detalles que no había captado anteriormente.

Chéjov es inagotable, porque, a pesar de lo cotidiano que, según dicen, pinta, habla siempre en su *leitmotiv* espiritual fundamental no de lo casual o particular, sino de lo Humano, así, con mayúscula.

Por esta razón sus ideas sobre el futuro de la vida en este mundo no son ideas pequeñas, triviales, estrechas, sino, por el contrario, amplias, grandes, idealistas, que, probablemente, nunca serán factibles, pero hacia las cuales hay que tender.

Los sueños de Chéjov sobre la vida futura hablan de la elevada cultura del espíritu, del Alma Universal, del Hombre que no necesita «tres varas de tierra», sino todo el globo terráqueo; hablan de una hermosa vida nueva, para cuya creación necesitamos aún trabajar y sudar durante doscientos, trescientos o mil años y soportar muchas penas y sufrimientos.

Todo pertenece a la región de lo eterno, de lo que no se puede hablar sin emoción.

Sus obras rebosan acción, pero no en lo exterior, sino en su desarrollo interno. En la misma indolencia, diríase inactividad, de los personajes creados por Chéjov se esconde una complicadísima actividad interior. Chéjov demostró, mejor que cualquier otro, que la acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior, y que sobre él, una vez eliminado todo lo pseudoescénico, se puede fundamentar la obra dramática en el teatro. Mientras la acción externa en escena divierte, distrae o excita los nervios, la interior contagia, se apodera de nuestra alma y la domina. Por supuesto, es mucho mejor si ambas, es decir, la acción interna y la externa están presentes en la obra fusionadas estrechamente y actuando juntas. Con esta fusión, las obras de teatro ganan plenitud y carácter escénico. Pero por encima de todo la acción interior debe primar. Por eso se equivocan aquellos que interpretan en las piezas de Chéjov solo su fábula y se deslizan a lo largo de su superficie transmitiendo

únicamente la imagen externa de los personajes, sin crear la imagen interna ni la vida interior. En Chéjov tienen un extraordinario valor los pliegues del alma de sus personajes.

Están equivocados aquellos que, en general, en las obras de este autor tratan de representar, de hacer el papel. En ellas es preciso ser, es decir, vivir, existir, desplazarse a lo largo de la arteria espiritual principal, que se encuentra hundida a mucha profundidad. A este respecto Chéjov tiene la enorme fuerza que le da una muy variada gama de recursos de influencia mutua entre personajes que frecuentemente tienen un origen inconsciente. En algunas partes aparece como impresionista, en otras es simbolista; donde es necesario es realista, e incluso casi naturalista.

Un atardecer. Sale la luna. Dos personas —un hombre y una mujer— intercambian frases, casi insignificantes por su contenido, que solo dan testimonio de que los dos hablan y dicen precisamente lo que no sienten (los personajes de Chéjov se comportan así muy a menudo). A lo lejos, alguien toca en un piano un vals trivial, de los que se oyen en todas las tabernas, que obliga a pensar en la pobreza espiritual, en la vulgaridad burguesa, en la banalidad del entorno ambiental. De pronto, se oye un alarido inesperado, como arrancado de las mismas entrañas del corazón enamorado de una mujer llena de sufrimientos. Y después de esto una sola frase breve, una exclamación:

—No puedo más... No puedo... No puedo...

Toda esta escena nada dice desde el punto de vista formal, pero suscita un abismo de asociaciones, reminiscencias, sentimientos inquietos.

En otra parte, un joven, enamorado sin esperanzas, deposita a los pies de su amada, así sin más, sin sentido alguno, por no tener nada mejor que hacer, una hermosa gaviota blanca que acaba de matar. Un bello símbolo de la vida.

O, también, la tediosa aparición de un maestro insulso, que le insiste a su mujer repitiendo una y otra vez la misma frase a lo largo de toda la obra, poniendo a prueba la paciencia de ella:

—Vamos a casita... La criatura estará llorando...

Esto es realismo.

Más tarde, inesperadamente, una escena repugnante colmada de insultos soeces que se cruzan una madre zafia y superficial y su hijo idealista. Casi naturalismo.

Y al final, un anochecer otoñal, el golpeteo de las gotas de lluvia contra los cristales de las ventanas, silencio, juego de cartas, mientras a lo lejos alguien toca un triste vals de Chopin; luego la música se interrumpe. Un poco más tarde, el disparo de un arma de fuego... y la vida se acabó. Esto ya es impresionismo.

Como ningún otro, Chéjov sabe elegir y transmitir los estados anímicos humanos, mezclarlos con escenas de carácter diametralmente opuesto, sacadas de la vida cotidiana, salpicándolas con chispazos de brillante y limpio humor. Todo esto lo lleva a cabo no solo como artista de gusto refinado, sino también como un hombre conocedor del poder que ejerce sobre el corazón de los actores y de los espectadores.

Haciéndolos pasar insensiblemente de un estado de ánimo a otro, arrastra consigo a los demás hacia donde quiere.

Al experimentar cada uno de esos estados por separado, uno se siente en la tierra, en la misma espesura de la conocida y pequeña vida cotidiana, con el alma colmada por una gran ansiedad que busca salida. Pero aquí Chéjov nos hace comulgar con su pensamiento, con su idea, que señala la única salida posible de la situación, y por ella nos precipitamos acompañando al poeta.

En cuanto descubrimos la veta de este profundo yacimiento de oro, ya no la abandonamos; y aunque uno salga a la superficie, se sigue sintiendo bajo las palabras y bajo las acciones de los personajes y de toda la obra.

Un ojo poco perspicaz tiene la sensación de que Chéjov se desliza a lo largo de la línea superficial de la fábula, que se ocupa solamente de describir la vida cotidiana y los pequeños detalles que la caracterizan. Pero todo esto es necesario para él únicamente como contraste con el elevado sueño que vive incesantemente en su alma, repleta de ansias y esperanzas.

En el escenario, Chéjov domina por igual la verdad externa e interna. En la vida externa de sus obras, sabe utilizar como nadie los servicios de los muertos objetos de cartón que forman parte de la utilería; sabe aprovechar los decorados, los efectos luminosos y darles vida. Él ha precisado y profundizado nuestros conocimientos sobre la vida de los objetos, de los sonidos, de la luz en escena; todo ello, tanto en el teatro como en la vida real, ejerce una influencia enorme en el alma humana. El crepúsculo, el amanecer, la tormenta, la lluvia, los primeros cantos de las aves, las pisadas de caballos en el puente y el ruido del carruaje al alejarse, las campanadas de reloj, el canto del grillo, la campana de la iglesia que toca a rebato: Chéjov necesita todo esto, no para crear un efecto escénico externo, sino para desvelar ante nosotros la vida del espíritu humano. ¿Cómo podemos separarnos, apartar todo lo que vive en nuestro interior del mundo de luz, de sonidos y cosas en mitad del cual actuamos y del que depende en grado tan elevado la psicología humana? Ningún efecto tiene en nosotros que se hayan reído de los grillos y de otros efectos acústicos y luminosos que hemos empleado en las obras de Chéjov, en cumplimiento de las numerosas acotaciones del autor. Si hemos logrado cumplirlas bien, y no del modo teatral que era habitual, merecemos ser felicitados.

Habría sido sumamente difícil crear en el escenario la verdad interna de los sentimientos y de las vivencias, si continuábamos rodeados de la grosera y pegajosa mentira teatral externa y pegajosa.

Con el arte de un auténtico maestro, Chéjov sabía anular la falsedad teatral, tanto externa como interna, con su verdad, bella, artística, auténtica. Su amor a la verdad es muy selectivo. No necesita de vivencias triviales que afloran a la superficie del alma, ni tampoco las sensaciones demasiado conocidas, tanto que ya no producen la menor impresión y han perdido toda su intensidad. Chéjov busca su verdad en los estados de ánimo más íntimos, en los desvanes más recónditos del alma. Es esta verdad la que

emociona por lo que tiene de inesperada, por la vinculación misteriosa con el pasado olvidado, con los inexplicables presentimientos sobre el futuro; por la lógica especial de la vida, en la que parece faltar el sentido común, y que aparentemente se burla cruelmente de las personas, llevándolas en un callejón sin salida.

Todos estos estados de ánimo, a menudo imposibles de traducir en palabras, todos esos presentimientos, alusiones, fragancias y sombras de sentimientos emanan de las profundidades de nuestra alma, donde entran en contacto con nuestras grandes vivencias —sentimientos religiosos, conciencia social, sentido superior de la verdad y de la justicia—, que intentan descifrar racionalmente el misterio de la existencia. Parece como si esta región estuviera repleta de material explosivo; basta con que una impresión o un recuerdo nuestro llegue, como una chispa, hasta esas profundidades para que nuestra alma se inflame y empiece a arder con sinceros sentimientos.

Por añadidura, todas esas sensaciones delicadísimas del alma están impregnadas, en Chéjov, de la poesía, siempre fresca y floreciente, de la vida rusa. Nos son tan infinitamente cercanas y queridas, tan irresistiblemente encantadoras que, al hallarnos frente a ellas, nos entregamos gustosamente a su influjo y entonces ya no es posible vivir sin ellas.

Para representar las piezas de Chéjov hay que llegar antes hasta sus vetas auríferas, entregarse por completo a su sentido de la verdad, a los embrujos de su encanto, y creer en todo. Solo entonces podremos marchar junto al poeta, por el camino espiritual de sus obras hacia las puertas secretas del subconsciente artístico. Allí, en aquellos talleres misteriosos del alma, es donde se crea «el estado anímico chejoviano», que es el ánfora donde se guardan todas las riquezas invisibles —muchas de las cuales ni siquiera es posible llegar a conocer— y los valores del alma de Chéjov.

Sin embargo, la técnica de este complicadísimo trabajo interior y los caminos hacia ese subconsciente creador son bien distintos. Nosotros dos, esto es, Vladímir Ivánovich y yo, habíamos enfocado a Chéjov y el tesoro espiritual que sus obras encierran desde puntos de vista completamente distintos. Vladímir Ivánovich seguía el camino artístico-literario, el de un escritor, mientras que yo tomé el mío, el descriptivo, propio de mi profesión de actor. Al principio, esa diversidad de caminos y modos de plantear la obra fue un estorbo. Nos enzarzábamos en discusiones prolongadas, pasando de lo particular a lo general, del personaje a la obra, hasta desembocar en el arte en general. El asunto adquiría dimensiones de disputa y riña, pero nunca abandonábamos el terreno artístico-literario, y por eso las consecuencias no eran peligrosas. Por el contrario, eran beneficiosas, porque nos enseñaban a profundizar, por medio de la búsqueda, en la misma esencia del arte. Las diferencias en nuestros modos de enfocar y distribuir el trabajo teatral en su aspecto literario y en el escénico desaparecieron por completo al poco tiempo. Llegamos a la conclusión de que era imposible separar la *forma* del *contenido*, o sea, el aspecto literario, psicológico o social de una obra, de las imágenes y la expresión necesaria, pues todo

en conjunto creaba la dimensión artística de la escenificación.

Es indudable, sin embargo, que nuestro trabajo en común sobre las obras de Chéjov exigía, para que diera resultados artísticos, una determinada conjunción de fuerzas creadoras, a saber: 1) un hombre-escritor, dramaturgo y maestro de la juventud teatral, como era Vladímir Ivánovich; 2) un director libre de manidos convencionalismos teatrales, que fuera capaz de transmitir en el escenario el estado de ánimo del poeta y descubrir la vida del espíritu humano, que latía en sus obras, por medio de un montaje escénico adecuado, un trabajo actoral armonioso y nuevos hallazgos en el ámbito de los efectos luminosos y acústicos; 3) un alma cercana a Chéjov como la del decorador V. A. Símov.

Y, por último, fue preciso un grupo de jóvenes actores educado en la moderna literatura como Knípper, Lílina, Moskvín, Kachálov, Meyerhold, Luzhski, Gribunin y otros. Los directores trataban por todos los medios de ayudar a los jóvenes actores orientándolos al verdadero camino creador. Como siempre, los recursos más cercanos, más a mano, fueron las que se hallaban al alcance del director, como el trabajo con los decorados, la puesta en escena, la iluminación, los efectos acústicos, la música, mediante lo cual es relativamente fácil crear el *clima exterior*.

Frecuentemente eso influía en el alma de los actores. Sentían éstos la verdad externa y la estrecha unión entre ella y los recuerdos íntimos de su propia vida, que resucitaban en su alma, exteriorizándolos involuntariamente, los sentimientos de que hablaba Chéjov. En aquellos instantes, el actor dejaba de interpretar un papel, ya que empezaba a vivir la vida de la obra, transformándose en uno de sus personajes. El personaje reflejaba el alma del artista de manera natural. Las palabras y las acciones del papel se convertían en las palabras y acciones del propio actor. *Se producía un milagro creador*. El más importante y necesario prodigio espiritual por el que merece la pena soportar todos los sacrificios, resistir, sufrir y trabajar en nuestro arte.

Si la *línea histórico-costumbrista* nos había llevado al *realismo externo*, la de la *intuición* y el *sentimiento* nos orientó en dirección al *realismo interno*. Y de allí llegamos de forma natural, automáticamente a un estado de creación orgánica cuyos misteriosos procesos se producen en el ámbito del subconsciente artístico, que empieza allí donde terminan tanto el realismo interno como el externo. Este camino de la intuición y del sentimiento, de lo externo al subconsciente a través de lo interno, no era aún el más acertado, pero sí uno de los posibles. En aquella época se convirtió en el fundamental, al menos para mí.

Las circunstancias que rodearon el montaje de *La gaviota* fueron complejas y difíciles.

Antón Pávlovich Chéjov enfermó gravemente. Sufrió un agravamiento del proceso tuberculoso que padecía. Su estado de ánimo era tal que no hubiera podido soportar un segundo fracaso de *La gaviota*, como el que ya había tenido en el primer

montaje de San Petersburgo. Un fracaso podría resultar fatal para el escritor. Su preocupada hermana, Maria Pávlon, nos lo advertía con lágrimas en los ojos, suplicándonos que desistiésemos de nuestro propósito. Sin embargo, necesitábamos urgentemente esa representación, puesto que la economía del teatro andaba mal y para aumentar los ingresos se requería una novedad. Dejo al criterio del lector juzgar con qué ánimo nosotros, los actores, salimos a escena en el estreno de una obra que ni siquiera había conseguido llenar el teatro (se habían vendido entradas solo por unos seiscientos rublos). Ya en el escenario, oímos una voz interior que nos susurraba al oído: «Interpreten bien, magníficamente bien, consigan el éxito, el triunfo. Y, si no lo consiguen, su amado escritor morirá ejecutado por sus manos. Se convertirán en sus verdugos».

No sé cómo interpretamos los papeles; no lo recuerdo. El primer acto terminó en medio del silencio sepulcral de toda la sala. Una de las actrices se desmayó, yo mismo apenas me mantenía en pie, presa de la desesperación. Pero, de repente, tras una larga pausa, del público surgió un rugido, un trueno, unos aplausos frenéticos. El telón se abrió... se cerró... volvió a abrirse, pero nosotros seguíamos como tullidos. Nuevamente un rugido indescriptible... y nuevamente el telón... Nosotros seguíamos inmóviles, sin atinar a saludar al público. Por fin, empezamos a palpar el éxito y, emocionados profundamente, empezamos a abrazarnos unos a otros, como en la noche de Pascua. M. P. Lílina, que desempeñaba el papel de Masha, rompió el hielo en los corazones de los espectadores con sus palabras finales, y nosotros la ovacionamos. El entusiasmo creció con cada acto y terminó en triunfo. Enviamos a Chéjov un minucioso telegrama explicativo.

El éxito más grande entre los actores correspondió a O. L. Knípper, en el papel de Arkádina, y a M. P. Lílina, en el de Masha. Ambas triunfaron en la interpretación de sus personajes.

Actuaron maravillosamente V. V. Luzhski como Sorin, A. R. Artiom como Shamráiev, V. E. Meyerhold como Tréplev, A. L. Vishnievski como Dorn... En aquella función se notó la presencia de evidentes talentos y originales individualidades artísticas, que poco a poco se convirtieron en actores de una combativa compañía.

Al nombre de Chéjov está estrechamente ligado el del fallecido crítico N. E. Efros^[216] que fue el admirador más entusiasta de la producción chejoviana. En el estreno de *La gaviota*, N. E. Efros fue el primero en acercarse a las candilejas y, subiéndose de un salto a una silla, empezó a aplaudir con fuerza. Fue el primero en alabar a Chéjov como dramaturgo, a los actores y al teatro en su conjunto por la creación colectiva de este espectáculo. Desde entonces, Nikolái Efímovich se contó entre los amigos más íntimos y cercanos de nuestro teatro, y nos entregó una gran parte de su corazón tierno y amante; hasta el fin de sus días fue amigo fiel y cronista del teatro, que le estuvo infinitamente agradecido.

La llegada de Chéjov: *Tío Vania*

La enfermedad no permitió a Antón Pávlovich viajar a Moscú al empezar la temporada teatral. Pero, al llegar la cálida primavera de 1899, Chéjov apareció con la esperanza de ver en escena *La gaviota*, y exigía que se la enseñásemos.

—Escúcheme: soy el autor y necesito verla. ¿Cómo, si no, podré seguir escribiendo? —insistía en cuanto tenía oportunidad de hacerlo.

¿Qué se podía hacer? La temporada había concluido, en verano el local del teatro pasaba a otras manos y todos nuestros muebles y demás elementos habían sido empaquetados y depositados en un almacén bastante reducido. Para que Chéjov pudiese ver una sola función, habríamos tenido que hacer casi todos los trabajos que se requieren al empezar una temporada, es decir: alquilar un local, contratar obreros, armar los decorados, desembalar la utilería, los vestidos, las pelucas, y llevarlo todo al local del teatro, convocar a los actores, ensayar, instalar la luz, etc., etc. Sin contar que una función de esta naturaleza puede resultar un fracaso, puesto que no se puede organizar todo a la ligera. Además, los inexpertos actores, al no estar acostumbrados a un local nuevo, se distraerían, y esto era lo más peligroso en la representación de las obras de Chéjov. Para colmo, todo el patio de butacas parecía un establo; a causa de las obras que debían llevarse a cabo, se había retirado todo el mobiliario y se hallaba completamente vacío. En esas condiciones la obra no podría contar con la acústica adecuada, y Chéjov quedaría completamente desilusionado. Pero su palabra significaba para nosotros una orden, y había que cumplir lo que pedía.

La función tuvo lugar en el teatro Nikitski. Asistieron Chéjov y una decena de espectadores. Tal y como suponíamos, la impresión que produjo no fue muy grande. Después de cada acto, Antón Pávlovich venía apresuradamente al escenario, pero su cara distaba mucho de reflejar alegría interior. Sin embargo, a la vista del trajín de entre bastidores, se animaba, sonreía, porque el mundo de la trastienda teatral le gustaba. Elogiaba a algunos actores, sin dejar de criticar severamente a otros. Sobre todo a una de las actrices.

—Escúcheme —decía—, ella no puede, no está en condiciones de hacer ningún papel en mis obras. Usted tiene otra, una maravillosa intérprete. ¡Ésa sí que es una excelente actriz!

—Pero ¿cómo se le va a quitar el papel? —intercedíamos nosotros—. Sería lo

mismo que echarla de la compañía. Piénselo usted, ¡qué golpe sería para ella!

—Pues ¡les quitaré la obra! —concluía Chéjov, casi con crueldad, admirándonos por la firmeza que mostraba. A pesar de su excepcional delicadeza, ternura y bondad, Antón Pávlovich era sumamente crítico en cuestiones de arte; era despiadado, y jamás accedía a compromisos de ningún tipo.

Para no enfadar ni preocupar al enfermo, no le replicábamos, con la esperanza de que, con el correr del tiempo, todo se olvidaría. ¡Pero no! Contra todas las esperanzas, Chéjov largaba de repente:

—¡Ella no puede, no está en condiciones de hacer ningún papel en mi obra!

En la función que organizamos especialmente para él, Antón Pávlovich trató visiblemente de evitar encontrarse conmigo. Lo estuve esperando en mi camerino, pero no vino. ¡Mala señal! No había nada que hacer, así que me fui a buscarlo.

—¡Tiene que insultarme, Antón Pávlovich! —le rogué.

—¡Si todo es maravilloso, sencillamente maravilloso! Solo hay un detalle; tiene que ponerse botines rotos y pantalón de cuadritos.

Nada más pude sacarle. ¿Qué era eso? ¿Un manifiesto propósito de no exteriorizar su opinión, una burla o una broma para obligarme a que dejara de insistir?... ¿Cómo era esto? Trigorin —el papel que yo desempeñaba—, que era un escritor de moda, el ídolo de las mujeres, ¿tenía que ponerse pantalón de cuadritos y botines rotos? Yo me había puesto especialmente un traje muy elegante: pantalón blanco, zapatos a la moda, chaleco de inmaculada blancura, sombrero del mismo color, y un maquillaje espléndido.

Pasó un año, y quizá más. Nuevamente hice el papel de Trigorin en *La gaviota* y, de repente, durante una función, tuve una revelación.

—Pues claro; botines rotos, pantalón de cuadritos, ¡y nada de elegancia! Precisamente en eso consistía el drama. Para las muchachitas, lo importante es que esta persona es un escritor y publica novelas conmovedoras. Entonces todas las Ninas Zariéchnaia, una tras otra, se le echarán al cuello sin percatarse siquiera de lo insignificante que es como hombre, que es feo, que lleva pantalón de cuadritos y que sus botines están rotos. Solo después, cuando el romanticismo de estas «gaviotas» haya terminado, empezarán a comprender que su fantasía juvenil había creado algo que realmente no existió nunca.

La profundidad y el rico contenido de las escuetas observaciones de Chéjov me sorprendieron. Ésta era una característica muy suya.

Después del éxito que tuvo *La gaviota*, muchos teatros empezaron a perseguir a Chéjov, e iniciaron con él negociaciones para montar otra de sus obras: *Tío Vania*. Los representantes de varios teatros lo visitaban en su casa, donde se conversaba a puerta cerrada. Eso nos confundía algo, puesto que también aspirábamos a montar esa obra. Pero un día Chéjov volvió a su casa completamente alterado y enojado. Uno de

los dirigentes de un teatro al que hacía mucho, antes que a nosotros, había prometido la obra, le había ofendido involuntariamente. Al no saber cómo iniciar la conversación, el gerente del teatro le había disparado a quemarropa:

—¿En qué se ocupa usted actualmente?

—Escribo novelas y cuentos, y a veces obras teatrales.

No sé lo que pasó después. Al finalizar la entrevista, le enseñaron a Chéjov el acta de la comisión de repertorio del teatro, donde se decían muchas cosas elogiosas y hasta lisonjeras sobre su obra, aceptada para ser puesta en escena, pero con una sola condición: que el autor modificara el final del tercer acto, en el que el tío Vania, muy alterado, dispara al catedrático Serebriakov.

Chéjov se puso rojo de ira y de indignación al contar aquella estúpida conversación y de repente, al citar los absurdos motivos que aducían para modificar la obra, tal y como aparecían en el acta, soltó una larga risotada.^[217] Solo él sabía reírse tan inesperadamente en los momentos en que menos se podía esperar de él semejante explosión de alegría.

Nosotros nos regocijábamos interiormente, pues presentíamos que la victoria sería nuestra, es decir, que el destino de *Tío Vania* estaba resuelto a nuestro favor. Por supuesto, esto fue lo que acabó sucediendo. La obra nos fue entregada por el propio Antón Pávlovich a la par que nos expresaba su satisfacción. Inmediatamente nos pusimos manos a la obra. Lo primero que hicimos fue aprovechar la presencia del autor para utilizar todas sus indicaciones. Por extraño que parezca, él no sabía hablar de sus obras; se confundía, se ruborizaba y, para hallar una salida a esta situación tan incómoda, recurría a su eterna e inalterable frase:

—Escúchenme, ya lo he escrito, allí está dicho todo.

O nos amenazaba diciendo:

—Escúchenme, no voy a escribir más obras. Ya me dieron de lo lindo con *La gaviota*...

Dicho esto, sacaba de su bolsillo una moneda de cinco kopeks, cuyo significado jamás pudimos comprender, nos la enseñaba y se echaba a reír de modo tan contagioso que nosotros tampoco podíamos reprimir la risa. La conversación, en estas condiciones, perdía por un rato su carácter de «reunión de trabajo». Pero, tras una pausa, retomábamos el interrogatorio hasta que al fin Chéjov hacía alguna alusión, con una palabra dicha como al azar, sobre una idea sumamente interesante de la obra o una característica peculiar de algún personaje. Así fue, por ejemplo, cuando hablábamos del papel del propio tío Vania. Pensábamos que, en su condición de administrador de la finca del catedrático Serebriakov, debía llevar la indumentaria tradicional del terrateniente: botas altas, gorra con visera, a veces un rebenque en la mano, puesto que se suponía que acostumbraba recorrer sus posesiones a caballo. Pero Chéjov discrepaba.

—Escúchenme —decía todo acalorado—, ¿acaso no está dicho todo en la obra? Parece como si ustedes no la hubieran leído aún.

Echamos una mirada al original y no encontramos la menor indicación, a no ser unas palabras perdidas referentes a una corbata de seda que llevaba puesta el tío Vania.

—¡Ahí lo tienen! Todo está escrito —trataba de convencernos Antón Pávlovich.

—¿Qué es lo que está escrito? —preguntábamos perplejos—. ¿Una corbata de seda?

—Pues claro; lleva una excelente corbata, porque es un hombre elegante, exquisito y culto. Es falso lo que se dice de nuestros hombres de campo: que llevan botas que apestan a brea. Son gente de esmerada educación, visten admirablemente bien y encargan sus trajes a París. Todo está escrito.

Esa alusión, al parecer tan insignificante, reflejaba en opinión de Antón Pávlovich todo el drama de la actual vida rusa: un catedrático incapaz, a quien nadie necesitaba, había alcanzado la gloria. Inmerecidamente gozaba de la fama de sabio, y se había transformado en un ídolo en San Petersburgo; escribía libros estúpidos que hacían las delicias de la vieja Voinítskaia. Por influencia del entusiasmo general, hasta el mismo tío Vania se había sentido, durante cierto tiempo, bajo su poder; lo consideraba un gran hombre y trabajaba desinteresadamente para él en la finca, para colaborar en algo al bienestar de esa celebridad. Pero resultaba que el catedrático Serebriakov no era más que una pompa de jabón que ocupaba una posición encumbrada sin merecimiento, mientras que hombres llenos de vida y de talento, como el tío Vania y Astrov, vegetaban en un rincón remoto de los que tanto abundan en la amplia superficie de la caótica Rusia. Viendo esto, dan ganas de llamar al timón del gobierno a los verdaderos trabajadores, condenados a una vida miserable, y colocarlos en los altos puestos que ahora ocupan personas incapaces, aunque sean tan célebres como Serebriakov.

Después de la conversación con Antón Pávlovich, la imagen exterior del tío Vania, no sé por qué razón, se asoció en mi imaginación con la del compositor P. I. Chaikovski.

El reparto de papeles suscitó no pocas controversias curiosas. Resultaba que algunos actores de nuestro teatro que gozaban de las simpatías de Chéjov tenían que interpretar casi todos los papeles. Y cuando eso, como es fácil suponer, resultaba imposible, Antón Pávlovich nos amenazaba:

—Escúchenme, voy a modificar el final del tercer acto y enviaré la obra a la comisión de repertorio.

Ahora resulta difícil creer que, después del estreno de *Tío Vania*^[218] nos juntáramos en un restaurante y nos pusiéramos a derramar lágrimas, dado que, en opinión de todos, el espectáculo había fracasado. Sin embargo, el tiempo hizo su trabajo: el espectáculo fue reconocido, se mantuvo más de veinte años en el repertorio y cobró fama en Rusia, en Europa y en América.

Todos los actores desempeñaron muy bien sus papeles, tanto Knípper y Samárova, como Luzhski y Vishnievski. El éxito más grande, sin embargo, nos tocó a

Líliana, a Artiom y a mí en el papel de Astrov, que no era de mi agrado al principio, puesto que siempre pensaba en otro papel, soñando con el del mismo tío Vania. No obstante, Vladímir Ivánovich logró quebrar mi terquedad y me hizo amar el papel de Astrov.

El viaje a Crimea

Ocurrió en la primavera de nuestro teatro, en el período más fragante y alegre de su joven vida. Emprendimos un viaje a Crimea para visitar a Antón Pávlovich; era un viaje artístico, nos estaban esperando y se hablaba de nosotros en los periódicos.^[219] Éramos los héroes del día no solo en Moscú, sino también en Crimea, esto es, en Sevastópol y en Yalta. Nos decíamos: «Antón Pávlovich no puede llegar hasta nosotros porque se halla enfermo; por eso nosotros, que estamos sanos, vamos hacia él. Si Mahoma no va a la montaña, la montaña va a Mahoma».

Los actores, sus mujeres, niños, niñas, obreros, utileros, sastres, peluqueros, en fin, todos, seguidos de unos cuantos vagones de enseres, emprendimos la marcha, en pleno deshielo, abandonando el frío de Moscú rumbo al tibio sol meridional. ¡Fuera los abrigos! ¡A ponerse vestidos ligeros y sombreros de paja! ¡Qué más da si sentimos un poco de frío en el viaje! ¡Ya entraremos en calor allí! Se puso un vagón a nuestra disposición. Se tardaba dos días en llegar. Cuando la gente es joven y en la naturaleza se desborda la primavera, todo parece alegre y lleno de gozo. Es imposible describir todas las bromas, diversiones, escenas cómicas y parodias que tuvimos durante el viaje. Cantábamos, hacíamos travesuras, conocíamos gente nueva.

Llegamos a Bajchisarái una hermosa y tibia mañana primaveral; jardines floridos, vestidos tártaros de muchos colores, tocados femeninos sacados de un cuadro y mucho sol. De súbito, ¡el blanco Sevastópol! Pocas ciudades hay en el mundo que sean más hermosas que ésta. Arena blanca, casas blancas, cerros calizos, mar azul, con olas de blancas crestas que rompen en la orilla, cielo azul con blancas nubes bajo un sol esplendoroso, gaviotas blancas. Sin embargo, a las pocas horas el cielo se cubrió de nubarrones, el mar se volvió negro como para justificar su nombre, se levantó un fuerte viento y empezó a caer una lluvia mezclada con abundantes copos de nieve. ¡De nuevo volvía el invierno! ¡El pobre Antón Pávlovich, que debía venir por mar desde Yalta para recibirnos estaría en medio de semejante borrasca! Pero fue en vano que lo esperáramos, buscándolo infructuosamente entre los pasajeros que bajaron del vapor que llegó de Yalta. Solo recibimos de él un telegrama en el que nos anunciaba que había enfermado de nuevo, y que difícilmente podría hacer el viaje a Sevastópol.

El teatro de verano en el que debíamos actuar se alzaba sombrío junto a la orilla

del mar, con las puertas y ventanas cerradas. Había estado clausurado todo el invierno, y cuando lo abrieron en nuestra presencia y entramos en el recinto, nos pareció estar en el polo norte: ¡tal era el frío y la humedad!

Todos los días, antes de empezar los ensayos, nuestra juvenil compañía se reunía en la plazuela que había frente al teatro; no faltaba jamás el crítico teatral Vasíliev, [220] que había venido como corresponsal desde Moscú.

—Así viajaba Goldoni, en compañía de sus propios críticos —explicaba él, justificando su presencia en nuestra compañía.

Llegó la Pascua de Resurrección y con ella regresaron los calores. Inesperadamente, apareció Chéjov. Empezó a venir por las mañanas a las reuniones frente al teatro y al jardín municipal, en el que también nos reuníamos. En una ocasión se enteró de que buscábamos un médico para Artiom —a quien Antón Pávlovich quería mucho, y para el que más tarde crearía un papel en la obra *Tres hermanas* (el de Chebutikin) y en *El huerto de los cerezos*— y exclamó:

—Escúchenme, ¡es que yo soy el médico teatral de vuestra compañía!

Estaba mucho más orgulloso de sus conocimientos de medicina que de su talento literario.

—Soy médico de profesión, pero a veces escribo en mi tiempo libre —decía con mucha seriedad.

Chéjov se fue a curar a su querido Artiom y le recetó valeriana, o sea, el mismo remedio que en broma daba a todo el mundo su doctor Dorn, uno de los personajes de *La gaviota*.

Llegó la primera función. Representamos *Tío Vania* para Chéjov y para todo Sevastópol. El éxito fue extraordinario. Se llamó al autor al escenario innumerables veces. Esta vez Chéjov se mostró contento y satisfecho con la interpretación. Era la primera vez que veía nuestro teatro al completo, con todo lo necesario para un espectáculo público. En los entreactos, venía a mi camerino y elogiaba el espectáculo, y al final hizo una sola observación que se refería a la partida de Astrov:

—Tiene que silbar... ¡Sí, silbar! ¡El tío Vania llora, mientras que Astrov silba!

Tampoco aquella vez pude conseguir más de él.

—¿Cómo es eso? —me decía—. ¿Una tristeza y una desesperación semejantes pueden ser compatibles con un alegre silbido?

Pero también esta observación de Chéjov cobró vida real en una de las funciones. De repente se me ocurrió soltar un silbido, por si acaso, de pura fe que tenía en el autor de la observación. Y en aquel mismo instante sentí la verdad; todo estaba perfectamente bien. El tío Vania pierde el ánimo entregándose a la tristeza y a la desesperación, mientras que Astrov silba. ¿Por qué? Sencillamente porque ha perdido la confianza en la gente y en la vida, dando paso al cinismo. Los hombres ya nada podían hacerle que lo afligiera. Pero, por suerte para él, ama la naturaleza y la sirve ideal, desinteresadamente; planta bosques porque éstos conservan y atraen la humedad, tan necesaria para los ríos.

Entre las obras que habíamos traído a Crimea había también una de Hauptmann: *Los solitarios*. Antón Pávlovich la vio por primera vez, y le gustó más que sus propias obras.

—¡Ése es un dramaturgo de verdad! Yo no lo soy; yo soy médico.

Desde Sevastópol nos trasladamos a Yalta, donde nos esperaba casi todo el mundillo literario ruso que, como si se hubiera puesto de acuerdo, acudió a Crimea a ver nuestros espectáculos. Entre los allí reunidos se podría citar a Bunin, Kuprín, Mamin-Sibiriak, Chírikov, Staniukóvich, Yelpátievski y finalmente el talento recién descubierto, Maksim Gorki, que vivía en Crimea por sus pulmones enfermos. Fue allí donde lo conocimos, y donde le convencimos de que escribiera algunas obras para nosotros. Ya entonces había concebido *Los bajos fondos* e incluso esbozado sus rasgos fundamentales, pues Gorki me contó su contenido.

Crimea estaba llena no solo de escritores, sino también de actores, músicos, entre los cuales destacaba el joven S. V. Rachmáninov.

Todos los días, a una hora determinada, los actores y escritores acudían a la dacha de Chéjov, que obsequiaba a sus visitantes con un almuerzo. Los honores de la casa corrían a cargo de la hermana del escritor, nuestra gran amiga Maria Pávloná. Presidiendo la mesa se sentaba la anciana madre de Antón Pávlovich, una encantadora viejecita querida por todos nosotros. Al oír los relatos sobre el éxito de las obras de su hijo, ella, a pesar de su edad avanzada, quiso ir al teatro para ver, por supuesto, no a nosotros, sino la obra de su Antosha. En el día de la función, cuando visité a Chéjov antes del almuerzo, lo encontré sumamente agitado. Resultaba que la anciana señora había sacado de un baúl su antiguo vestido de seda, y estaba dispuesta a ponérselo por la noche para ir al teatro. Antón Pávlovich estaba horrorizado:

—¡Mamá, vestida de seda, va a ir a ver la pieza escrita por Antosha! Pero, por favor, ¡esto es imposible!

Y seguidamente, después de la exclamación casi trágica, estallaba en una risa alegre y encantadora, puesto que el cuadro de la madre emperifollada en pura seda y sentada en el teatro aplaudiendo al hijo que había escrito una obra y debía saludar al público que lo aclamaba le parecía en extremo ridículo y de un sentimentalismo pequeño burgués.

En los almuerzos cotidianos en casa de Chéjov frecuentemente se hablaba de literatura. Estos debates entre especialistas me revelaban no pocos secretos importantes y útiles para el actor y para el director, pero que eran completamente ignorados por nuestros áridos pedagogos dedicados a la enseñanza de la historia de la literatura. Chéjov trataba de persuadir a todos de que escribieran obras para el Teatro del Arte. En cierta ocasión, uno de los presentes se aventuró a decir que de cierto relato de Chéjov sería fácil hacer una obra teatral. Al punto trajeron el libro y obligaron a Moskvín a que leyera el cuento en cuestión. Su lectura gustó tanto a Antón Pávlovich que, desde aquel día, exigía diariamente al talentoso actor que leyera algo después del almuerzo. De esta manera Moskvín se convirtió en obligado

lector de los cuentos chejovianos en las veladas de beneficencia.

Terminaron nuestras funciones en Crimea. En premio a nuestra estancia allí, Chéjov y Gorki nos prometieron escribirnos una obra cada uno. Entre nosotros, también ésta había sido una de las principales razones de que la montaña fuera al encuentro de Mahoma.

Tres hermanas

Después del clamoroso éxito de *La gaviota* y *Tío Vania*, nuestro teatro ya no podía pasarse sin una nueva obra de Chéjov. Así que nuestra suerte, desde entonces, se hallaba en las manos de Antón Pávlovich. Cuando hubiera una nueva obra, habría una buena temporada, pero, si no la había, el teatro perdería su clima especial. Era, pues, natural, que nos interesáramos por la marcha del trabajo del escritor, y las noticias más frescas sobre él las teníamos mediante la actriz O. L. Knípper. ¿Por qué estaba ella tan bien informada de todo? ¿Cuál era la razón de que a cada minuto hablara, ora de la salud de Antón Pávlovich, ora del tiempo que hacía en Crimea, ora de la obra, ora de la llegada o la no llegada de Chéjov a Moscú?

Aquí había gato encerrado.

Finalmente, para la alegría de todos, Chéjov envió el primer acto de una nueva obra que aún no llevaba título. Un poco más tarde llegó el segundo acto, después el tercero y solo faltaba el último. Por fin llegó el mismo Chéjov trayendo consigo el último acto, y se señaló el día para la lectura de la obra en presencia del autor. Se colocó en el *foyer* una gran mesa cubierta con un tapete y todos se situaron alrededor, con Chéjov y el director en el centro. Se hallaba presente toda la compañía, con los empleados administrativos y algunos tramoyistas y sastres. Reinaba el buen humor. El autor estaba emocionado, y se sentía incómodo en su sitial de presidente. A cada instante se levantaba bruscamente, se apartaba un poco, iba y venía, sobre todo en los momentos en que la conversación, a su juicio, tomaba un camino equivocado o simplemente desagradable. Al cambiar impresiones respecto a la obra que acababa de ser leída, algunos la consideraban un drama, otros decían que era una tragedia, sin percatarse de que todos esos adjetivos provocaban en Chéjov el mayor asombro. Uno de los oradores, con acento oriental empezó un enfático discurso lleno de estereotipadas palabras:

—Por principio, estoy en desacuerdo con el autor, pero, en vista de que... etcétera, etcétera.

Ese «por principio» no pudo aguantarlo Antón Pávlovich, y se fue del teatro sin que nos diésemos cuenta. Cuando descubrimos su ausencia, no nos dimos cuenta del verdadero motivo y pensamos que se había ido porque se sentía indispuerto.

En cuanto acabó la reunión, me fui a toda carrera al domicilio de Chéjov y lo

encontré no solo afligido y descompuesto, sino profundamente enojado, cosa que le sucedía rarísimas veces.

—No se puede hacer eso, escúcheme... «¡Por principio!» —exclamó parodiando el acento del orador.

Probablemente fue esa frase tan trillada la que había colmado la paciencia de Antón Pávlovich. Pero hubo otra causa, más importante aún. Resultaba que el dramaturgo tenía la seguridad de haber escrito una comedia alegre, y durante la lectura todos habían tomado la obra por un drama, hasta llorar al escucharla. Eso hizo pensar a Chéjov que la pieza era ininteligible y que, por lo tanto, había fracasado.

Después de la primera lectura empezó el trabajo del director. En primer lugar, Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, como siempre se puso a dirigir la parte literaria, mientras que yo, como correspondía, me puse a describir minuciosamente la disposición y el movimiento del montaje; quién debía pasar a tal o cual lado del escenario, hacia dónde, para qué, qué era lo que debía sentir, lo que debía hacer, qué actitud tenía que adoptar, etc.

Los actores trabajaban con ahínco y por eso la obra fue ensayada con bastante rapidez, hasta tal punto que todo resultaba claro, comprensible y veraz. Y, sin embargo, la obra no sonaba bien, le faltaba vida, parecía aburrida y demasiado larga. Indudablemente, carecía de *algo*. ¡Qué tormento era buscar ese algo, sin saber siquiera en qué consistía! Todo estaba listo, y había que anunciar el espectáculo; pero si lo dejábamos en la forma, en el punto muerto en que se hallaba, no tendría éxito. Comprendíamos que existían elementos suficientes como para concretar el espectáculo, que todo se hallaba dispuesto, y que solo faltaba descubrir aquel mágico *algo* que se nos escapaba. Nos reuníamos, ensayábamos poniendo toda nuestra atención, y terminábamos cayendo en la desesperación, nos separábamos y al día siguiente todo se repetía minuciosamente, sin sacar nada en limpio.

—Señores, todo esto es porque estamos pasándonos de rosca —dijo repentinamente alguien—. Nosotros estamos interpretando el aburrimiento chejoviano, un estado de ánimo que dilatamos demasiado. Creo que hay que levantar algo el tono, acelerar el ritmo, como si fuera en un vodevil.

Comenzamos a actuar con rapidez, es decir, hablábamos con más rapidez y nos movíamos más ágilmente, pero, debido a ello, la acción se confundía, y del texto desaparecían palabras y hasta frases enteras. Resultaba una especie de desorden, que provocaba aún mayor aburrimiento. Inclusive se hacía difícil entender lo que hablaban los personajes y entender lo que estaba pasando en escena.

En uno de esos angustiosos ensayos ocurrió un interesante suceso que quiero relatar. Era de noche. El trabajo no avanzaba. Los actores se interrumpieron en medio de una frase y dejaron de actuar, pues no veían objeto alguno en los ensayos. Se había perdido la fe y la confianza en el director. Este decaimiento suele ser trágico presagio de una desmoralización. Estaban todos en un rincón, tristes y silenciosos. Dos o tres bombillas eléctricas iluminaban el escenario, sumido en una semioscuridad. Los

corazones latían angustiados por la situación sin salida en que nos hallábamos. Alguien se puso a raspar nerviosamente con las uñas el banco de madera en que estaba sentado, lo que produjo la impresión del ruidito que suelen hacer los ratones en las casas viejas. Por alguna razón aquel ruido me hizo recordar el hogar paterno; sentí un agradable calor en el alma, sentí la verdad, la vida, y de golpe empezó a trabajar mi imaginación. O tal vez el ruidito que recordaba el roer de un ratón, combinado con la semioscuridad y la sensación de desamparo tuvo en algún momento de mi vida un significado del que ni yo mismo era consciente. ¡Quién pudiera dictaminar los caminos de la creación subconsciente!

Fuese cual fuese el motivo, el caso es que de repente empecé a sentir la escena que estábamos ensayando. Comenzamos a sentirnos cómodos en el escenario. Los personajes de Chéjov cobraron vida. Resultaba que éstos se hallaban lejos de manifestar su angustia, por el contrario, buscaban la alegría, la risa, la animación; los personajes querían vivir, y no vegetar. Me encontré con la verdad al adoptar esta postura con los personajes chejovianos: me infundió nuevos bríos e intuitivamente comprendí lo que tenía que hacer.

Después de eso todo cobró intensidad. El único papel que no progresaba era el de Masha, interpretado por Knípper, pero Vladímir Ivánovich se ocupó de ella y a los pocos ensayos también se reveló algo en su alma, y todo empezó a marchar a las mil maravillas.

El pobre Antón Pávlovich no pudo esperar hasta ver una representación. Tuvo que irse al extranjero, con el pretexto de que su salud había empeorado, aunque yo sospecho que tenía también otros motivos: la preocupación por la obra. Confirmaba mi suposición el hecho de que ni siquiera nos dejó la dirección a la cual podríamos dirigirnos para informarle sobre los resultados del trabajo. Ni siquiera Knípper la conocía, aunque parecía que ella...

En lugar de Antón Pávlovich quedó un sustituto suyo como asesor en los asuntos de orden militar, un coronel muy simpático cuya misión era asegurarse de que no hubiera errores en los uniformes, el porte, los hábitos de los oficiales, su vida, comportamiento, etc. Antón Pávlovich daba mucha importancia a este aspecto, pues en la ciudad circulaban rumores y habladurías de que había escrito una obra contra los militares, y eso despertaba entre ellos confusión, sentimientos hostiles y una tensa expectación. En realidad, lo que menos quería Chéjov era ofender, en lo más mínimo, a la clase militar. Tenía por ella los mejores sentimientos, sobre todo por los componentes del ejército general^[221] que, en palabras suyas, cumplía una misión cultural; sus regimientos se instalaban en los más apartados rincones del amplio Imperio y los oficiales llevaban consigo nuevas exigencias y conocimientos, arte, alegría y diversión.

Me viene a la memoria otro caso relacionado con el montaje de *Tres hermanas* que muestra otro rasgo característico de Chéjov. En los últimos ensayos recibimos una carta suya fechada en el extranjero, aunque sin señalar las señas exactas del

remitente. La epístola en cuestión solo contenía la siguiente frase: «Tachar todo el monólogo de Andréi en el tercer acto y reemplazarlo por las palabras la mujer es la mujer». En el manuscrito original, Andréi, uno de los personajes, tenía un brillante monólogo que pintaba admirablemente la vulgaridad y el trivial hábito burgués de muchas mujeres rusas: hasta que llegaba el momento del matrimonio conservaban cierto deje de poesía y feminidad, pero, una vez casadas, se apresuraban a ponerse el batón de andar por casa, las chinelas y tal vez algunos atavíos ricos, pero carentes de gusto; su espíritu también se ponía batón y chinelas. ¿Qué se puede decir de tales mujeres? ¿Acaso vale la pena detenerse en ellas mucho tiempo? «¡La mujer es la mujer!» Mediante la entonación bien lograda del acto, se podía expresar todo. También en aquella ocasión se puso de manifiesto el laconismo de Chéjov, tan rico en contenido y profundidad.

La noche del estreno tuvo un gran éxito el primer acto, donde se representa el día del santo de Irene; hubo que salir a saludar varias veces ante los aplausos del público (esto aún no estaba abolido). Pero después de los demás actos y al final de la obra los aplausos fueron tan escasos que apenas salimos una sola vez para responder a ellos. Tuvimos la impresión de que la función no había gustado y de que la obra y el montaje no eran bien recibidos. Solo mucho tiempo después el arte de Chéjov caló también en el espectador.

En cuanto al trabajo de los actores y del director, el espectáculo fue considerado uno de los mejores en nuestro teatro. En efecto, Knípper, Lílina, Savítskaia, Moskvín, Kachálov, Gribunin, Vishnievski, Grómov (y más tarde Leoníдов), Artiom, Luzhski, Samárova, pueden tenerse por intérpretes ejemplares y creadores de los personajes clásicos chejovianos. También yo tuve éxito en el papel de Vershinin, pero no ante mí mismo, puesto que en el papel no me sentía cómodo ni había alcanzado ese estado que se suele alcanzar cuando se logra la fusión completa del actor con el personaje y el poeta.

Al regresar del extranjero, A. P. Chéjov se mostró satisfecho de nuestro trabajo, pero se quejaba de que las señales de alarma durante el incendio no sonaban bien. No hacía más que entristecerse y lamentarse por ello. Entonces le propusimos que ensayara él mismo esos sonidos que se oyen detrás del escenario, y a ese fin pusimos a su disposición todo el aparato escénico. Antón Pávlovich aceptó gozoso el papel de director y emprendió la tarea con entusiasmo, dándonos toda una lista de objetos que habría que preparar para los efectos acústicos. No estuve presente en el ensayo correspondiente por temor a molestarlo, y por ello no llegué a saber lo que allí pasó.

Durante una función, después de la escena del incendio, Antón Pávlovich vino a mi camerino, se sentó silenciosa y modestamente en el extremo del sofá y permaneció en silencio. Yo me extrañé y empecé a interrogarlo.

—¡Escúcheme, así no se puede! ¡Ellos me están insultando! —fue su escueta explicación.

Resultó que en el palco contiguo al de la dirección había un grupo de

espectadores que criticaban duramente la obra, los actores, el teatro, y que cuando empezó la cacofonía del incendio no comprendieron lo que representaba y se echaron a reír a carcajadas, a hacer chistes y a burlarse, sin saber que al lado se hallaba el autor de la obra y director de los efectos sonoros.

Una vez relatado lo sucedido, Antón Pávlovich estalló en una bonachona risa, pero luego le sobrevino un ataque de tos tal, que temimos por su salud.

El primer viaje a San Petersburgo

Siguiendo una costumbre arraigada desde hacía mucho, la temporada teatral en Moscú terminaba con ruidosas despedidas y ovaciones brindadas a todos los actores de la compañía. Más tarde, cuando tuvimos instalado un escenario giratorio, lo poníamos en funcionamiento al final de las ovaciones, de modo que toda la compañía, junto con el decorado, se ponía en movimiento a la vista del público y se dirigía, sobre la plataforma giratoria, hacia el fondo del escenario, mientras el público contemplaba la parte trasera de los bastidores, en la que se había escrito: «¡Hasta pronto!».

Con un gran temor y movidos por la necesidad material, emprendimos por primera vez un viaje a San Petersburgo.^[222] Nos asustaba ese viaje porque entre las dos capitales existía una especie de enemistad. Todo lo petersburgués fracasaba en Moscú y todo lo moscovita fracasaba en San Petersburgo. Esperábamos de San Petersburgo manifestaciones de antagonismo contra nosotros, actores moscovitas que venían como visitantes. Afortunadamente, nuestra sospecha no se confirmó, y se nos dio una excelente acogida. Por si fuera poco, desde el primer momento se creó entre nosotros y San Petersburgo un estrecho vínculo, y por ello todos los años a partir de entonces, al terminar la temporada en Moscú, nos íbamos hacia allá con nuestros nuevos montajes.

Nuestras visitas a San Petersburgo revestían un carácter especial, y he aquí por qué: en aquel entonces, teníamos en Moscú muchísimos amigos, pero tanto nosotros para ellos, como ellos para nosotros, éramos moscovitas, vivíamos cerca, podíamos vernos siempre que quisiéramos. En cambio con nuestros amigos petersburgueses, nos encontrábamos una vez al año durante un mes y medio o dos meses, y no todas las temporadas. Esos encuentros se producían a principios de primavera, cuando se deshíela el Neva y se lleva el hielo del lago Ladoga, cuando reverdecen los árboles y florecen sus ramas, cuando empiezan a abrirse las ventanas de las casas, cuando se deja oír el canto del estornino y del ruiseñor, cuando la gente se pone ropa ligera y se va de paseo a las Islas, hacia la orilla del mar; cuando el sol empieza a brillar con más fuerza, calienta más y llegan las noches blancas, que no dejan dormir. La primavera petersburguesa y la llegada del Teatro del Arte acabaron por ser una sola cosa en nuestra imaginación y en la de nuestros amigos del norte. Todo esto traía belleza y

poesía a nuestros encuentros, reforzaba la alegría de la llegada y la tristeza de la despedida. Nos mimaban y nos recibían muy por encima de nuestros méritos reales.

Tras este preámbulo, puedo hablar de nuestras giras a San Petersburgo sin temor de que mi relato sea tomado como una trivial jactancia de actor. Por lo demás, dejo que hable por mí uno de nuestros amigos petersburgueses, un viejo aficionado al teatro, del que transcribo el fragmento de una carta:

Hace ya unos cuantos años que terminaron las giras primaverales a nuestra ciudad del Teatro del Arte de Moscú. Desde entonces se han producido tan grandiosos sucesos que parece como si hubiera transcurrido mucho tiempo. Pero, en la perspectiva del pasado se ve, con mayor claridad aún, lo que significaban para nosotros esas llegadas tuyas, esas «giras» por las que suspiraba toda la intelectualidad, toda la juventud estudiantil, y para cuyas funciones trataban de conseguir entradas a toda costa —en aquellos tiempos tan difíciles para ellos— todos los obreros conscientes, los alumnos de la escuela Smolénkaia y demás cursos nocturnos. Habrán oído ustedes, por boca de nuestros administradores, hablar de la numerosa multitud que aguardaba su turno día y noche frente al teatro, en la plaza, a veces en medio de las crudas heladas tardías o bajo la intemperie del mes de marzo, con el fin de conseguir una entrada; habrán visto ante ustedes en el recinto del teatro un público electrizado, que les escuchaba con la respiración contenida y les aclamaba frenéticamente después de bajar el telón; han recibido ustedes flores y coronas, y recogido del escenario modestos ramilletes que, desde lo alto del paraíso, les arrojaban los estudiantes, tanto hombres como mujeres y, ya de regreso a Moscú, habrán saludado con su habitual amabilidad, por las ventanillas de los vagones, a una multitud de seres desconocidos pero ya ligados a ustedes, que han venido de todos los rincones de la ciudad para despedirse, para dirigirles una última mirada y agitar el pañuelo mientras el tren se aleja del andén. Pero ¿se han dado cuenta ustedes de que nuestros sentimientos, expresados en esos recibimientos, ovaciones y despedidas, poseían su timbre especial, que no era, ni con mucho, el mismo con que recibíamos y despedíamos a otros favoritos nuestros?... Viejos aficionados al teatro como somos, desde la primera juventud conocimos los elevados goces y las nobles emociones que nos depara el poderoso talento de los actores de la escena. Sabíamos llorar en el teatro, y gritar después como niños, para dar salida a las emociones que desbordaban nuestra alma. Al recibir a los grandes actores ya esperábamos esas conmociones y goces embriagadores. Pero a ustedes los esperábamos de manera particular; a ustedes los aguardábamos como se aguarda la primavera que trae consigo la alegría luminosa, las ensoñaciones, la esperanza que se descubre hasta en los corazones ensombrecidos y abatidos por la vida y que hace latir los manantiales canoros de la poesía viva. Innumerables veces fuimos a ver sus mejores representaciones, y no solamente a ver, sino también a escuchar, como se escucha la música; y al hacerlo, experimentábamos felicidad. Goces artísticos, momentos de éxtasis, todo ello lo encontrábamos también antes en el teatro; pero que el arte escénico pueda ser tan cercano y al mismo tiempo tan prodigioso, como la primavera, que pueda dar a los hombres de todas las edades una dicha tan juvenil, tan estremecedora, que nos transporta a nuevos confines, todo eso lo hemos experimentado solo gracias a ustedes... ¿Han percibido ustedes todo esto? ¿Ha llegado hasta ustedes el exquisito aroma de todas las sensaciones que han despertado en nosotros?...

Nos honraron y agasajaron en los más diversos círculos sociales, y con una cordialidad excepcional. Me ha quedado especialmente grabada en la memoria una solemne y muy concurrida comida en la enorme sala del restaurante Kontán, en nuestro primer viaje a San Petersburgo; los mejores oradores de la época, A. F. Koni, S. A. Andréievski y N. P. Karabchevski^[223] nos saludaron con discursos sumamente interesantes por su contenido y brillantes y originales por su forma. Así, por ejemplo, A. F. Koni se levantó de su asiento, adoptó la pose de un severísimo fiscal y, dando a su rostro la expresión oportuna, dijo en tono seco y oficial, dirigiéndose a Vladímir

Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y a mí:

—¡Acusados, levántense!

Al punto nos pusimos de pie.

—Señores jurados —empezó su discurso Koni—, tienen ante ustedes a dos criminales que han perpetrado un crimen feroz. Con toda premeditación, han dado muerte feroz a un ser querido por todos nosotros, a la bien conocida, respetada y vetusta... —aquí vino una pausa cómica— señora rutina. —Y vuelve el tono serio del fiscal—. Los asesinos, sin piedad alguna, le arrancaron sus fastuosos ropajes... Forzaron y violaron la cuarta pared y mostraron a la multitud la vida íntima de los hombres; destruyeron cruelmente la falsedad teatral y la reemplazaron por la verdad, que, como ya es sabido, daña la vista... etcétera.

Más o menos así habló Koni, y en las palabras finales de su discurso, dirigiéndose a todos los asistentes, pidió que aplicaran a los acusados el grado supremo del castigo, es decir:

—Que se los recluya para siempre en... nuestro corazón.

Otro afamado orador, S. A. Andréievski, declaró inesperadamente en voz alta, frente a todo el público:

—Ha llegado hasta nosotros un teatro, pero, para nuestro completo asombro, no hay en él ni un solo actor, ni una sola actriz.

Parecía que el orador se disponía a criticarnos y aguzamos el oído.

—No veo aquí —prosiguió el orador— ni las bocas redondeadas de actor, ni los cabellos fuertemente rizados, quemados diariamente por la pinza del peluquero, no oigo voces forzadas. No leo en ningún rostro sed de elogios. Aquí no hay modales de actor, ni gestos teatrales, ni falso énfasis, ni brazos alzados trágicamente, ni temperamento actoral conseguido con esfuerzo. ¿Qué actores son éstos?... ¿Y las actrices? No oigo ni el murmullo de sus faldas ni los chismes e intrigas de entre bastidores. Véanlo ustedes mismos: ¿dónde están sus mejillas pintarrajeadas, o sus ojos y cejas embadurnadas?... En el elenco no hay ni un solo actor, ni una sola actriz. Solo hay hombres, personas, que sienten profundamente... —y luego vinieron los aplausos.

He aquí otro aspecto de nuestra vida petersburguesa. Fuimos invitados por un grupo de jóvenes a un pequeño apartamento, tan repleto de gente que muchos tuvieron que quedarse en la puerta de entrada, en la fría escalera, esperando una oportunidad para acercarse a los «moscovitas» y cambiar unas palabras con ellos sobre arte, sobre Chéjov, Ibsen o Maeterlinck, sobre la opinión de tal o cual espectáculo, o para la explicación de tal o cual malentendido surgido en el modo de tratar una u otra obra o papel. Nos sentaron a una mesa repleta de canapés y cerveza, comprados con los últimos céntimos, rodeados de jóvenes que nos miraban y agasajaban. Se hablaba, se filosofaba. V. I. Kachálov declamaba, I. M. Moskvín hacía reír, A. L. Vishnievski largaba estruendosas carcajadas. No había acabado el apasionado discurso de uno, y ya se subía a una silla otro orador con un nuevo

discurso. Después, toda la concurrencia cantó a coro.

Pensando en nuestras visitas a San Petersburgo vienen a mi memoria las veladas que allí celebramos, en las que representábamos, sin decorados, maquillaje ni vestuario escenas aisladas de las obras de Chéjov. Nos gustaba esta actividad escénica, que permitía, al transmitir la acción externa de la obra únicamente con movimientos moderados y leves alusiones, concentrar toda la atención del espectador en la vida interior de los personajes, expresada con la mímica, los ojos y la entonación de las voces. Al parecer, también el público gustaba de estas actuaciones.

La última función en San Petersburgo era, generalmente, la última también de nuestra temporada escénica invernal, y el principio del descanso de verano. En aquella velada o, más bien, aquella noche después de la función, se organizaba a menudo una excursión grandiosa a las Islas, lo que constituía una maravillosa fiesta primaveral.

¿Podrían acaso los que no son actores comprender el significado de las palabras «fin de temporada» y el valor de la fiesta que se celebra ese día? El fin de la temporada, incluso para el actor más entregado a su arte, significa el comienzo de la libertad, aunque es cierto que se trata de una libertad provisional, estival, temporal; significa también el fin de las más severas obligaciones, mantenidas observando una disciplina casi militar; se recobra el derecho a caer enfermo, puesto que a lo largo de la temporada a veces nos vemos obligados a salir a escena con fiebre; significa el derecho a respirar el aire de la calle, a ver el sol durante el día, ya que durante la temporada un actor no tiene tiempo para pasear y solo ve la luz diurna por la mañana mientras cruza apresuradamente las calles dirigiéndose al teatro para los ensayos matutinos; el resto del tiempo se lo pasa en el escenario, iluminado apenas por unas pocas bombillas eléctricas, o frente a la luz cegadora de las candilejas. Mientras dura la temporada, nos acostamos cuando los artesanos se levantan para ir al trabajo, y nos despertamos cuando las calles están inundadas de gente.

El fin de la temporada significa recuperar el derecho a hacer lo que a uno le exigen sus sentimientos, su voluntad y su mente, que han estado casi todo el año supeditados a los dramaturgos, los directores, el repertorio y la oficina del teatro. Una vida como ésta, la de un esclavo voluntario, se extiende desde agosto hasta junio, y algo más. Por eso, su último día, y el primero del descanso de dos meses suponen para nosotros un momento importante y largamente esperado.

La noche de la última función de la temporada, cuando en la calle se respira la hermosa primavera petersburguesa impregnada de tibio aire marítimo, con las flores primaverales, los primeros verdes y sus aromas, con los cantos de los ruiseñores, cuando ya se anuncian las noches blancas, nuestros amables, tiernos, cariñosos y hospitalarios amigos petersburgueses organizaban un paseo por el Neva hasta llegar al mar. A este fin se alquilaba por toda la noche un vapor. La salida del sol se esperaba a orillas del mar; allí se pescaba, o se compraba pescado recién cogido, y

allí mismo se preparaba una úja.^[224] Al alba, paseábamos en bote meciéndonos sobre las olas del mar, desembarcábamos en las Islas, deambulábamos por el bosque, y a veces nos encontrábamos con amigos y conocidos a quienes había sorprendido allí la apertura de los puentes del Neva.^[225]

En una ocasión, una de esas noches, nos encontramos allí con el anciano actor de opereta, célebre en su tiempo, Alexandr Davídovich Davídov, famoso por sus interpretaciones de canciones gitanas. Cuando su voz y talento se hallaban en pleno vigor, su canto era tan conmovedor que era imposible escucharlo sin verter lágrimas. No en vano era el favorito del famoso tenor italiano Angelo Mazzini. Davídov envejeció, se transformó en una ruina, en una reliquia viviente; su voz había desaparecido, pero su gloria seguía en pie. Nuestra juventud tenía que conocer al célebre anciano, para que también ellos pudieran decir a sus hijos: «Nosotros escuchamos al famoso Davídov». Logramos convencer a Alexandr Davídovich para que cantara algunas de sus más conocidas romanzas gitanas. Una vez obtenida su conformidad, nos encaminamos hacia un café, despertamos al dueño, le rogamos que abriera el establecimiento, que mandara preparar té... Con su voz ronca y senil, Davídov nos cantó, o más bien, nos declamó musicalmente unas cuantas canciones gitanas, haciéndonos de todas formas llorar de emoción. Reveló un alto nivel del arte de la palabra en ese ámbito diletante que es la canción gitana y, además, nos llevó a meditar sobre los secretos de la declamación, la dicción, la pronunciación y la expresividad, familiares para él, pero que para nosotros, actores dramáticos, que tanto tenemos que ver con la palabra pronunciada, ¡eran desconocidos!

Después de este encuentro, no volví a ver más al célebre anciano, ya que falleció al poco tiempo.

Las giras por provincias

Algunos años, al terminar la temporada en San Petersburgo, nos dirigíamos a Kíev, Odessa o Varsovia.^[226] Los viajes al sur, al clima más benigno, al mar, el Dniéper o el Vístula, eran muy de nuestro agrado. También allí había infinidad de amigos muy amables que deseaban ver el repertorio que traíamos en las creaciones de nuestros amados poetas, que traían la esperanza en el futuro, en la libertad, en una vida mejor. Allí se repetía lo mismo que en San Petersburgo. También aquí puedo hablar de los éxitos cosechados por el teatro, con características similares a las descritas antes, en la gira a San Petersburgo. También tenemos cartas fechadas en Odessa, Kíev y Varsovia, firmadas por aficionados viejos y jóvenes, que nos recuerdan la pugna para conseguir entradas, las multitudes congregadas frente a las taquillas, los recibimientos y despedidas, los obsequios, lluvias de flores, ovaciones callejeras y demás tributos del éxito artístico. También allí se organizaba una *folle journée*^[227] en honor del teatro: se alquilaba un vapor, se ocultaba en los camarotes de abajo una banda militar, una orquesta rumana, un coro y cantores solistas. Irrumpían en cubierta en medio del festín y la alegría general se multiplicaba. Empezaban los bailes al aire libre, bajo el sol ardiente, entre el elemento líquido y casi inabarcable del majestuoso Dniéper. O de repente detenían el barco en un paraje con un prado que parecía salido de un cuadro, descendíamos, y se organizaban juegos con premios, carreras pedestres, un enorme *grand rond*^[228] o procesiones con música.

En provincias, el fin de la temporada se celebraba generalmente con una fiesta en la que se nos agasajaba muy por encima de nuestros merecimientos. La solemne cena se prolongaba mucho más allá de la medianoche. Una vez esta reunión nocturna se hizo después de la función, en el Jardín Municipal de Kíev, en la orilla alta del Dniéper. Después de la cena estuvimos paseando, acompañados por toda la congregación, junto a la orilla del majestuoso río, y luego pasamos al Parque Real.^[229] Allí nos encontramos en un ambiente propio de la época de Turguénev, con avenidas y glorietas. En uno de los rincones reconocimos nuestros decorados y el plano del segundo acto de *Un mes en el campo*. Al lado de una plazuela se hallaban, como preparadas de antemano, las localidades para los espectadores; allí hicimos sentar a todos y empezamos a improvisar un espectáculo en medio de la naturaleza. Me llegó el turno a mí; igual que ocurre en la obra, O. L. Knípper y yo nos

encaminamos por la larga arboleda, diciendo las réplicas correspondientes; luego nos sentamos en el banco siguiendo el montaje escénico, comenzamos a hablar y... nos detuvimos, porque no nos sentíamos en condiciones de continuar. Todo mi trabajo, en medio de la naturaleza real, me pareció falso. ¡Y aún hay quien anda diciendo por ahí que nosotros habíamos llevado la sencillez hasta el naturalismo! ¡Qué convencional me pareció todo lo que estábamos acostumbrados a hacer en el escenario!

La despedida en Odessa casi acabó en una catástrofe. Ocurrió en el período en que hervía de actividad uno de los movimientos prerrevolucionarios. El ambiente era tenso y la policía estaba alerta. A la salida del teatro, nosotros, es decir, todos los actores de la compañía, nos vimos rodeados por una numerosa y ruidosa muchedumbre. Nos arrastraron por las calles y por el bulevar marítimo. Al final del bulevar un destacamento de policía aguardaba la llegada del gentío. A medida que nos acercábamos el ambiente era cada vez más tenso. En cualquier momento la policía podía lanzarse con los rebenques sobre la multitud y dispersarla. Sin embargo, todo pasó sin golpes; la gente se dispersó sola. Cuando llegué a mi habitación, aún se oían gritos y voces aisladas. Al parecer, algo había sucedido allí, aunque era imposible verlo en la oscuridad.

S. T. Morózov y la construcción del teatro

Pese al éxito artístico del teatro, el aspecto material dejaba mucho que desear. El déficit crecía a medida que transcurría el tiempo. El capital de reserva se había gastado y hubo que convocar a los socios para pedirles que repitieran sus aportaciones. Por desgracia, la mayoría de ellos no estaba en condiciones de hacerlo, de modo que, a pesar de su deseo más ardiente de ser útiles al teatro, tuvieron que renunciar. El momento era casi catastrófico para el negocio. Pero también esta vez el benigno destino nos tomó bajo sus alas protectoras, ofreciéndonos un salvador.

La cuestión fue que, ya en el primer año de existencia del teatro, vino por casualidad a ver una función de *El zar Fiódor* Savva Timofiéievich Morózov.^[230] A este hombre notable le correspondió desempeñar en nuestro teatro el hermoso e importante papel de mecenas, y no solo supo hacer sacrificios materiales en aras del arte, sino servirle con toda abnegación, sin falso amor propio, sin ambición y sin buscar el beneficio propio. S. T. Morózov vio la función y decidió que nuestro teatro necesitaba ayuda.

Inesperadamente para todos, apareció en una reunión de socios y pidió a todos los presentes que le vendieran sus participaciones. El convenio se llevó a cabo, y desde entonces los propietarios efectivos del teatro fueron solo tres personas: S. T. Morózov, Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y yo. Morózov financiaba la empresa, y tomó a su cargo toda la parte económico-administrativa. Se metía en todos los detalles y minucias del trabajo y le dedicaba todo su tiempo libre. Como tenía alma de artista, sentía una necesidad natural de colaborar también en la parte artística. Con este fin pidió que se le confiara el diseño de la iluminación eléctrica del escenario. Sus asuntos personales le exigían pasar la mayor parte del verano en Moscú, mientras su familia descansaba en el campo. Así que utilizó su soledad veraniega para efectuar pruebas y ensayos de iluminación escénica. Para ello transformó su mansión particular y el jardín que la rodeaba en un laboratorio; en el salón efectuaba toda clase de experimentos, el cuarto de baño fue transformado en laboratorio químico, en el que preparaba barnices de los más diversos colores para teñir las bombillas eléctricas y otros vidrios, a fin de obtener los matices más artísticos en la iluminación del escenario. También en el gran jardín que rodeaba la vivienda se hacían pruebas y experimentos de los más variados efectos, que requerían

un espacio muy amplio. El mismo Morózov, vestido con un blusón de obrero, trabajaba con los cerrajeros y electricistas, como un operario más, y causaba la admiración de los especialistas por sus conocimientos de electrotecnia. Cuando empezó la temporada se convirtió en el encargado principal de la sección eléctrica del teatro, que elevó a una considerable altura, cosa nada fácil dado el mal estado en que se hallaba la maquinaria del teatro Ermitage de la calle Karetni Riad, que habíamos alquilado. A pesar de sus muchas y complejas ocupaciones, Morózov visitaba casi todos los días el teatro; y, si no lograba hacerlo, se informaba telefónicamente de lo que en él pasaba, tanto en lo concerniente a su sección como a las demás partes del complejo mecanismo teatral.

Savva Timofiéievich era sencillamente conmovedor por su desinteresada fidelidad al arte, como también por el deseo de ayudar a la causa común en la medida en que se lo permitían sus fuerzas. Recuerdo, por ejemplo, este caso: en la obra de Vladímir Ivánovich *En medio de los pensamientos*, no habían salido bien los decorados del último acto, y el espectáculo ya estaba anunciado en la cartelera. Por falta de tiempo para cambiar los decorados imperfectos, hubo que reformar los que ya había. A tal efecto todos los directores y sus ayudantes se pusieron a buscar, entre los enseres teatrales, los más variados objetos que sirvieran para decorar la habitación y así ocultar sus defectos. Savva Timofiéievich no se nos quedaba atrás, y nosotros estábamos maravillados de ver cómo él, un hombre reposado, de cierta edad, subía las escaleras para colgar cortinas o cuadros, cargaba muebles y otros objetos y estiraba en el suelo las alfombras. Se entregaba al trabajo con entusiasmo conmovedor, y por ello se hacía querer aún más en aquellos instantes.

Vladímir Ivánovich y yo decidimos acercar a Savva Timofiéievich a la parte artístico-literaria de nuestra empresa. El motivo no era que como él era el nervio financiero del teatro, quisiésemos ligarlo más a la empresa. Procedimos así porque el mismo Morózov había manifestado un gran gusto y enorme entendimiento en el aspecto literario y en la creación actoral. Desde entonces las cuestiones relativas al repertorio, al reparto de papeles, a la crítica y la deliberación sobre tal o cual defecto, se hacían con la participación de Morózov. Y en esta materia él supo manifestar una gran sensibilidad y un gran amor al arte.

Pero más que en ningún otro momento se puso de manifiesto su abnegado amor a la empresa cuando surgió la necesidad de alquilar un nuevo local para nuestro teatro. La solución que dio Savva Timofiéievich a este difícil problema fue tajante y generosa, algo propio de su naturaleza rusa. Edificó a sus expensas un teatro nuevo en el callejón Kamerguerski. El lema que le sirvió de guía durante la confección de los planos y durante la ejecución de la obra era: «Todo por y para el arte y para el actor; solo entonces el espectador se sentirá a gusto en el teatro». En otras palabras: Morózov hizo precisamente lo contrario de lo que se suele hacer al construir un teatro. Lo habitual es que las tres cuartas partes del espacio disponible se asignen a los vestíbulos y a toda clase de zonas dedicadas a los espectadores, mientras que

apenas una cuarta parte se dedica al arte de los actores y a la ubicación del escenario. Morózov, por el contrario, no escatimó dinero para el escenario, para su diseño y dotación, para los camerinos de los actores. La parte del edificio destinada a los espectadores hizo que se construyera con la mayor sencillez, siguiendo los planos del conocido arquitecto F. O. Shéjtel,^[231] que gratuitamente tomó a su cargo la dirección de la obra. En la parte decorativa del teatro no se admitió ni la menor mancha dorada ni de color, para no cansar sin necesidad el ojo del espectador y reservar el efecto de los colores claros y fuertes solamente para los decorados y el mobiliario del escenario.

El teatro se construyó en unos pocos meses. El propio Morózov supervisaba los trabajos, pues había renunciado a sus vacaciones estivales, trasladándose por todo el verano a la misma obra. Allí vivía en una pequeña habitación al lado de la oficina, en medio del golpeteo de los martillos, del chirriar de las sierras, del polvo y de la multitud de ocupaciones que requería la obra.

Un cariño especial dedicó a la construcción y dotación del escenario. Siguiendo unos planos elaborados en común, se instaló un escenario giratorio, que en aquel entonces era un dispositivo poco habitual, incluso en el extranjero. Se perfeccionó, superando el tipo habitual, en el que giraba solamente el suelo. Junto con el arquitecto Shéjtel, Morózov hizo que girara todo un nivel debajo del suelo, con todas las trampas y demás artificios del subsuelo. En este escenario giratorio se construyó un enorme escotillón que, con ayuda de un motor eléctrico, podía hundirse, para figurar precipicios entre montañas o un río. El mismo tablado podía ser alzado, y entonces representaba montañas, terrazas, etcétera. La iluminación se instaló con los últimos adelantos de la técnica de aquel momento, con un tablero de mandos que permitía dirigir a voluntad todas las luces del escenario y del teatro. Además, Savva Timofiéievich hizo traer del extranjero y encargó en Rusia muchos otros artefactos y perfeccionamientos eléctricos para la escena, sobre los cuales estaría fuera de lugar explayarse aquí.

La edificación del teatro fortaleció considerablemente nuestra empresa.

Después de que, gracias a los buenos oficios de Morózov, nuestra empresa se viera reforzada, y en vez de déficit comenzara a dejar alguna ganancia, decidimos, para su asentamiento definitivo sobre bases firmes, transferirla con todos los bienes y todo el repertorio a un grupo compuesto por los actores fundadores de mayor talento, que de hecho constituían el alma de la empresa. Savva Timofiéievich, tras renunciar a la restitución de las sumas invertidas por él en la edificación y en otros suministros, entregó todas las ganancias al grupo mencionado, que desde aquel momento pasó a ser propietario del teatro y de toda la empresa.

La línea sociopolítica: *El doctor Stockmann*

La mudanza al nuevo edificio del callejón Kamerguerski —en septiembre de 1902— coincidió con el comienzo de una nueva línea en el repertorio y en la orientación de todos los trabajos de nuestro teatro. A esta nueva línea la llamaré *sociopolítica*.

Unos dos años antes de la época que estoy relatando, había aparecido en el repertorio del teatro y en mi trabajo como actor el germen de tal orientación. Pero lo hizo de manera casual. Ocurrió con la obra de Ibsen *El doctor Stockmann*, durante la temporada 1900-1901.^[232]

En mi repertorio, el del doctor Stockmann es uno de los pocos personajes felices que atraen por su fuerza interior y por su encanto. Entendí la obra a la primera lectura y entré en el personaje en el primer ensayo. Era evidente que la misma vida me había permitido, con la debida anticipación y el tiempo necesario, concretar el trabajo creador preparatorio, conservar el material espiritual necesario y acumular recuerdos de vivencias que tenían su analogía con las del personaje. Mi punto de partida para el trabajo de dirección, así como mi concepción de la obra y del protagonista, seguían la línea de *la intuición y el sentimiento*; pero la obra, el papel y la escenificación siguieron otra orientación mucho más amplia, un significado y una tonalidad sociopolítica.

En la obra y en el papel, me atraía el amor de Stockmann y su tendencia, que no conocía obstáculos, hacia la *verdad*. Me resultó fácil colocarme en los ojos las lentes color rosa de la confianza en los hombres, mirar a través de ellas a cuantos me rodeaban, creerles y amarles sinceramente. Cuando se descubría gradualmente la podredumbre de espíritu de los supuestos amigos que rodeaban a Stockmann, me resultó fácil sentir la confusión del personaje que interpretaba. En el momento en que recuperaba completamente la vista, sentía miedo, tanto por mí mismo como por Stockmann. Tal era mi completa identificación con el papel. Comprendía con claridad meridiana la situación de ese doctor Stockmann, que en cada acto, poco a poco se iba quedando más solo; y cuando, en la última escena, se quedaba solo del todo, la frase final de la obra «el hombre más fuerte del mundo es el que se queda solo», salía sola de mi boca.

Instintiva e intuitivamente conformé la imagen interior del personaje con todas las particularidades y detalles que atestiguaban la ceguera interior de Stockmann con

respecto a los vicios humanos; ceguera que era a su vez la justificación de su sentir ingenuo, de su agitación juvenil, de sus relaciones de camaradería con su mujer y sus hijos, de su jovialidad, de su predilección por las bromas, por los juegos, de su carácter expansivo, y de todo ese encanto que fluía de él y obligaba a todos los que lo trataban a volverse más puros y más buenos, incitándoles con su sola presencia a revelar la parte buena de su alma.

También intuitivamente llegué a la imagen exterior, derivación natural de la interior. El cuerpo y el alma de Stockmann y de Stanislavski se fusionaron orgánicamente; bastaba que me pusiera a pensar en las ideas o en las preocupaciones del doctor Stockmann, para que automáticamente apareciesen en mí los síntomas de su miopía, la inclinación de su cuerpo hacia delante y su andar apresurado. Mis ojos se clavaban con confianza en el alma del personaje con quien Stockmann hablaba en escena; por sí mismos se extendían hacia delante los dedos índice, y corazón de las dos manos, como tratando de introducir mis sentimientos, palabras e ideas en el alma del interlocutor. Todos esos hábitos y necesidades aparecían instintivamente, inconscientemente. ¿De dónde venían? Posteriormente me di cuenta, de manera fortuita, de cuál era su origen: unos años después de crear el tipo de Stockmann me encontré en Berlín con un sabio al que había conocido anteriormente en un sanatorio vienés y reconocí en él mis dedos en el papel de Stockmann. Es muy probable que esos dedos hubiesen pasado de aquella muestra viviente a mí de forma inconsciente. Y en un conocido músico y crítico ruso reconocí el modo de mover los pies sin desplazaerme, *à la Stockmann*.

Bastaba, incluso fuera del escenario, con que yo adoptara las maneras externas de ese personaje, y al instante surgían en mi alma los sentimientos y sensaciones que en otro tiempo les habían dado origen. La imagen y las pasiones del personaje se convirtieron en algo orgánicamente propio, o más exactamente al contrario, mis propios sentimientos se modelaron bajo la influencia directa de Stockmann. Y con ello yo experimentaba la alegría más intensa que cabe a un actor: decir en escena pensamientos ajenos, entregarse a pasiones ajenas, ejecutar acciones de otro como si fueran propias.

—¡Se equivocan! ¡Son ustedes unas fieras, exactamente unas fieras! —gritaba yo a la muchedumbre en la conferencia pública del cuarto acto. Y lo decía sinceramente, pues sabía colocarme en el punto de vista de Stockmann. Me resultaba agradable pronunciarlo y sentir que el espectador que ya había llegado a amar a Stockmann se inquietaba por mí, profundamente disgustado por la falta de tacto que hacía levantarse contra mí a todos mis enemigos, que parecían verdaderas fieras. La rectitud superflua y la sinceridad, como se sabe, pierden al protagonista de la obra.

El actor y el director que había en mí entendían perfectamente el carácter escénico de esta sinceridad tan dañina para el personaje, así como la atracción que ejercía su sentido de la verdad.

El doctor Stockmann se hizo muy popular en Moscú y, sobre todo, en San

Petersburgo. Había motivos para ello. En aquel momento político, sumamente angustioso —antes de la primera revolución—,^[233] estaba fuertemente arraigado el sentimiento de protesta. Se esperaba al hombre que fuera capaz de arrojar valientemente toda la verdad a la cara del gobierno. Se sentía la necesidad de una obra revolucionaria, y convirtieron *Stockmann* en una de ellas. La obra se volvió la favorita de muchos, a pesar de que el mismo protagonista desprecia a la masa voluble y elogia en cambio el individualismo de personas aisladas, a las que le gustaría entregar el gobierno y la dirección de la vida. Pero el doctor Stockmann es alguien que protesta, que dice la verdad valerosamente, y eso fue suficiente para hacer de él un héroe político.

El día de la célebre refriega en la plaza Kazánskaia, estábamos de gira en San Petersburgo y representábamos *Stockmann*.^[234] Los espectadores pertenecían en su mayoría a la clase intelectual y había entre ellos muchos catedráticos y sabios. Recuerdo que en la platea solo se veían cabezas blancas. Debido a los tristes sucesos ocurridos aquel día, la sala se hallaba sumamente agitada y captaba la menor alusión a la libertad: se hacía eco inmediatamente de cualquier palabra de protesta que dijera Stockmann. A cada instante, y en los lugares en que menos se esperaba, se producían tendenciosas explosiones de aplausos. Era un espectáculo de carácter público. La atmósfera que reinaba era tal, que se podía esperar de un momento a otro la suspensión del espectáculo y algunas detenciones. Los censores, que, sentados en la sala, presenciaban todas las funciones de *Stockmann*, cuidaban muchísimo de que yo, que interpretaba el papel principal, siguiera fielmente el ejemplar admitido por la censura, y se fijaban en cada palabra rechazada por ésta; pero aquel día me seguían con una atención redoblada, obligándome a tener muchísimo cuidado, pues, cuando el texto se tacha múltiples veces y otras tantas se vuelve a restituir, es fácil confundirse o decir algo de más. En el último acto, al tratar de poner un poco de orden en su domicilio asaltado por la muchedumbre, el doctor Stockmann, en medio del desorden general, descubre la levita negra que vistió la víspera para asistir a la sesión pública. Al descubrir un enorme desgarrón en ella, dice a su mujer: «Jamás debe ponerse uno una levita nueva cuando va a combatir por la libertad y la verdad».

Los asistentes a la función relacionaron involuntariamente la frase con los sangrientos sucesos ocurridos ese día en la plaza Kazánskaia, donde probablemente se rompió más de un traje nuevo en nombre de la libertad y de la verdad. De modo que, después de pronunciadas estas palabras, en la sala se produjo tal explosión de aplausos que hubo que interrumpir el espectáculo. Algunos de los más exaltados saltaron de sus lugares y se precipitaron hacia las candilejas, extendiendo los brazos hacia mí. Aquel día supe por propia experiencia cuál era la fuerza de la influencia que podía tener sobre la masa un teatro verdadero, auténtico.

Las obras y los espectáculos que suscitan un estado emocional colectivo y que son capaces de inducir un éxtasis semejante en la masa, alcanzan significado político-social, y por eso se incluyen en esta línea de nuestro repertorio.

Es posible que la misma elección de la obra, así como el carácter de la interpretación de los papeles, fuesen sugeridos intuitivamente por el estado emocional reinante entonces, por la vida social del país, donde se buscaba ávidamente un héroe capaz de decir valerosamente la verdad, esa verdad prohibida por los poderes y la censura. Sin embargo, nosotros, los intérpretes de la obra y de los personajes, no pensábamos en política cuando estábamos en el escenario. Por el contrario, las reacciones que desató el espectáculo fueron para nosotros completamente inesperadas. Para nosotros, Stockmann no era político ni orador de mítines, sino sencillamente un hombre honrado, lleno de ideales, sincero, amante de su patria y de su pueblo; tal y como debe ser todo verdadero y honrado ciudadano de cualquier país.

De esta manera, para el espectador el drama fue de carácter *político-social*, mientras que para mí *El doctor Stockmann* pertenecía a la serie de obras y adaptaciones teatrales que seguían la línea de *la intuición y el sentimiento*. A través de ellas conocí el espíritu y las pasiones del personaje, así como la vida cotidiana de la obra, sus aspectos característicos, mientras que su «tendencia» se reveló por sí misma. Como resultado de ello, me vi de buenas a primeras orientado a la línea *político-social*. Había ido desde la *intuición*, atravesando la etapa *costumbrista y simbólica*, hasta desembocar en lo *político*.

¿Y no será que en nuestro arte existe una sola línea, correcta y verdadera, que es la de la intuición y el sentimiento? ¿No será de ella de donde emanan inconscientemente las imágenes externas e internas, su forma, sus ideas, sentimientos, tendencias políticas y la misma técnica actoral? ¿No será que la línea de la intuición y del sentimiento absorbe e involucra a todas las demás líneas y orientaciones, apoderándose de la esencia espiritual y externa de la obra y del personaje? Pues anteriormente me había ocurrido lo mismo, al crear el tío en *La aldea de Stepánchikovo*. También con aquel personaje, cuanto más sinceramente creía yo en su ingenuidad y su bondad, tanto más se conmovía el espectador. Y, cuantos más malentendidos haya, más interesante resulta el personaje para el espectador por su infantil credulidad y por su pureza espiritual. También en aquel personaje la línea de la intuición y del sentimiento envolvía y absorbía las demás líneas del papel, mientras que el fin perseguido por el autor y la «idea» de la obra no eran revelados por el actor, sino descubiertos por el espectador, a raíz de todo lo visto y oído en el escenario. Tanto entonces como más tarde al encarnar a Stockmann me sentí sumamente cómodo en mi papel.

¿No consistirá el secreto del efecto producido por las obras político-sociales en el hecho de que, al enfrentarse a ellas, el actor debe pensar, menos que en cualquier otra cosa, en los problemas sociales y políticos, y ser solo idealmente sincero y honrado?

Maksim Gorki: *Los pequeños burgueses*

La efervescencia y los inicios revolucionarios trajeron al teatro toda una serie de obras que reflejaban el estado de descontento político-social, la insatisfacción, la protesta y los sueños por medio de héroes que valientemente decían la verdad.

La censura y los poderes policiales se pusieron en guardia y el lápiz rojo hacía su agosto en las páginas de las obras que se presentaban para su aprobación. Se tachaba implacablemente la menor alusión que pudiera perturbar la tranquilidad social; se temía que el teatro pudiera convertirse en tribuna de propaganda. Y hay que reconocer que en este sentido se hicieron varias tentativas.

Lo tendencioso y el arte son incompatibles, pues una cosa excluye la otra. En cuanto alguien se acerca con pensamientos tendenciosos, utilitaristas u otros que no son artísticos, el arte empieza a marchitarse, como las flores en manos de Ziebel.^[235] En arte una tendencia ajena ha de transformarse en idea propia, trocarse en sentimientos, convertirse en una aspiración sincera, en una segunda naturaleza del propio actor; solamente entonces podrá penetrar en la vida del espíritu humano del actor, del papel, de toda la obra, y de ese modo erigirse en algo que ya no es tendencioso, sino un conjunto de ideas propias, un *credo*. En cuanto al espectador, hay que permitirle deducir sus propias conclusiones, tomar partido, utilizando cuanto ha visto y oído en el teatro. Automáticamente el espectador sacará sus propias conclusiones de forma natural, partiendo del mensaje artístico elaborado por el actor.

Es ésta la condición imprescindible que permite representar obras con carácter político-social. ¿Estábamos nosotros provistos de tal condición?

El iniciador y creador principal de la línea político-social en nuestro teatro fue A. M. Gorki. Sabíamos que estaba escribiendo dos obras; una de ellas era aquella de la que ya me había hablado en Crimea, y cuyo título aún no estaba determinado; y la otra se titulaba *Los pequeños burgueses*. Nos interesaba la primera, puesto que en ella Gorki pintaba la vida cotidiana de sus queridos «exhombres»^[236] y que había originado su renombre. La vida de los mendigos y vagabundos aún no había sido mostrada en el escenario ruso, pero en la época que estoy describiendo habían llamado poderosamente la atención de la sociedad, como todo lo que venía de bajos fondos. También nosotros buscábamos entre ellos un talento. Tanto es así que durante una temporada la selección y admisión de la juventud a la escuela que funcionaba

junto a nuestro teatro se efectuó entre aspirantes que llegaban casi exclusivamente del pueblo. Y Gorki, llegado a nosotros «de la tierra», era una necesidad de nuestro teatro.

Insistimos a Alekséi Maksímovich, en que terminara la obra lo más rápidamente posible para inaugurar con ella el nuevo teatro que construía Morózov para nosotros. Pero Gorki se nos quejaba de los personajes de la obra diciendo:

—¿Comprenden ustedes mi situación? Todos esos hombres míos me tienen rodeado, se empujan unos a otros, tropiezan, y yo no puedo obligarlos a que se sienten en su sitio y hagan las paces. ¡Es verdad! Todos ellos hablan, no paran de hablar, y hablan bien, me da lástima interrumpirlos, se lo juro por Dios. ¡Palabra de honor!

Los pequeños burgueses maduró antes, y por esta razón vio la luz anticipándose a la otra, que en realidad fue la primera en ser concebida e iniciada. Naturalmente, la recibimos con gran alegría, y la escogimos para inaugurar el nuevo teatro en la temporada que se aproximaba. Lo malo era que no teníamos a nadie que pudiera interpretar a Tétere, bajo profundo, que actuaba en el coro de la iglesia de una pequeña ciudad de provincias. Ese papel era muy particular y requería una individualidad luminosa, llena de colorido, a la par que una voz de trueno. Entre el alumnado de la escuela teatral había un estudiante indudablemente muy apropiado. Además, era un auténtico bajo profundo. Anteriormente había cantado en el coro de una iglesia, y luego se había empleado en el coro de un restaurante cercano a la capital. Baránov —tal era el apellido del alumno al que habíamos pensado dar el papel de Tétere— era, sin duda alguna, un hombre de talento y, aunque no era mala persona, se daba a la bebida y era totalmente inculto. Habría sido muy difícil explicarle las sutilezas literarias del personaje y de toda la obra. No obstante, en el papel que iba a interpretar su carácter primitivo le prestó un enorme servicio. Baránov tomaba como oro legítimo todo lo que Tétere decía y hacía en la obra. Tanto es así que el personaje se había transformado para él en un ser positivo, en un héroe, en un ideal. Y por este motivo, las tendencias del autor y sus pensamientos eran encarnados automáticamente, transformándose en los sentimientos y pensamientos del intérprete. Habría sido imposible obtener mediante el arte o alguna técnica la sinceridad que puso de manifiesto Baránov en las situaciones de la obra y las ideas del personaje. Su Baránov no era un tipo teatral, sino un auténtico cantor de coro, y era precisamente esto lo que el espectador percibía inmediatamente y valoraba en su justa medida. El resto estaba en manos del director, que contaba siempre con muchos recursos para, dentro del tratamiento general dado a la obra, colocar al personaje en el lugar adecuado y darle un auténtico significado.

La temporada 1901-1902, durante la cual se estuvo ensayando la obra, llegaba a su fin sin que el espectáculo estuviera listo ni siquiera para el ensayo general, en el que se suele reforzar el trabajo escénico anterior. Si éste no se fija a tiempo, se olvida y hay que empezar de nuevo. A pesar de todas las dificultades, se había decidido

hacer, a toda costa, un ensayo general con público en San Petersburgo, donde entonces nos hallábamos, puesto que allí pasábamos la primavera. El ambiente político era borrascoso e inquietante. La policía y la censura nos seguían los pasos sin perdernos de vista, porque el Teatro del Arte, por su nuevo repertorio, era considerado de tendencia avanzada, y el mismo Gorki se hallaba bajo vigilancia policial.^[237] Al principio se habían empeñado en no autorizar la obra. Empezaron las gestiones, el que más se esforzó en que nos concediesen el permiso para la representación fue Vitte.^[238] Finalmente se autorizó *Los pequeños burgueses*, pero con tachaduras, muchas de ellas sumamente curiosas. Así, por ejemplo la frase «la mujer del comerciante Románov» fue reemplazada, por orden expresa, por «la mujer del comerciante Ivánov», puesto que en el apellido Románov vieron una alusión a la familia imperial. Al principio se pudo conseguir el permiso únicamente para los espectáculos de abono, porque Vladímir Ivánovich, en sus negociaciones con las autoridades, se vio precisado a insistir en que, si quitaban de la cartelera uno de los espectáculos anunciados, se nos privaría de la posibilidad de cumplir con nuestros compromisos con los abonados. Eso dio lugar a un episodio sumamente curioso, que puede parecer inverosímil, pero que es muy característico de aquellos tiempos.

Temiendo que entre el público más o menos «respetuoso» de los abonos pudieran colarse jóvenes sin entradas, a los que, de paso sea dicho, nosotros dejábamos pasar sumamente gustosos, el jefe de policía de la capital dio un buen día la orden de reemplazar a los acomodadores del teatro por agentes de policía uniformados. Al enterarse, Vladímir Ivánovich, con la decisión que le era característica, mandó alejar a los policías, que amedrentaban y confundían al público, y volvió a colocar a los acomodadores de antes. Hubo algunas discusiones, al principio con el subcomisario de policía, luego con el mismo comisario, y finalmente llegó la citación del propio jefe policial, quien requería la presencia inmediata de Vladímir Ivánovich para que explicara su decisión. Éste se negó a dejar el teatro durante la función y postergó su visita al jefe de policía para la mañana siguiente. De la conversación que tuvieron, el jefe de policía solo comprendió que sus agentes introducían confusión en el público con su uniforme. Prometió retirarlos, y para aquella noche dispuso que en vez de los uniformes acostumbrados, vistieran los fracs de los acomodadores. Al ensayo general, que se hizo en el teatro Panáievski, sede de nuestra gira, concurrió todo el San Petersburgo «gubernamental», desde los grandes duques y los ministros hasta los altos funcionarios, todo el comité de censura, grandes dignatarios y jefes de la policía de la capital, todos con sus mujeres y familiares. Dentro del teatro y rodeándole exteriormente había un fuerte destacamento policial, y la plaza situada frente al teatro estaba patrullada por gendarmes a caballo. Parecía que se hacían preparativos para una batalla campal y no para un ensayo general de teatro.

El estreno tuvo un éxito mediano, la mayor parte del cual le correspondió a Baránov, en su papel de Téterev. «¡He aquí la gema, la pepita de oro salida del seno del mismo pueblo, de la tierra, que estábamos buscando! ¡He ahí al segundo

Shaliapin!», decían todos.

Las damas del gran mundo quisieron serle presentadas, verle, hablarle.

A Baránov, después de haberle quitado el maquillaje, lo llevaron a la sala, donde se vio rodeado por duquesas y princesitas. El genio del teatro de feria, del teatro popular coqueteaba con ellas. ¡El cuadro era indescriptible!

Al día siguiente aparecieron en los diarios las críticas teatrales, y en la mayor parte de ellas alababan a Baránov.

¡Pobre hombre! Fue precisamente en esos elogios donde halló su perdición. Lo primero que se apresuró a hacer, al leer las críticas, fue comprarse un sombrero de copa, guantes y un gabán acampanado que acababa de ponerse de moda. Después de ello empezó a vituperar la cultura rusa:

—¡Nada más que unos miserables diez o quince diarios! ¡En París o en Londres, según dicen, hay unos quinientos, o cinco mil periódicos! —decía fuera de sí.

En otras palabras, Baránov lamentaba que solo unos quince periódicos le elogiaran, pues en París se habrían publicado cinco mil críticas sobre él. En esto, en su opinión, consistía la cultura.

Su tono cambió bruscamente, y muy pronto se dio por completo a la bebida. Nos pusimos a curarlo, se curó, y fue perdonado... porque tenía talento. Durante una temporada observó una conducta ejemplar. Pero, a medida que aumentaba el éxito de su interpretación, el hombre se echaba a perder cada vez más. Empezó a llegar tarde con el pretexto de una enfermedad, y en una ocasión, sin aviso previo, faltó a la función. Tuvimos que despedirnos de él. Luego se le vio andar por Moscú, cubierto de harapos; se ponía a declamar en las calles, con voz de trueno, versos de poesía inflada y monólogos, desgañitándose por alcanzar las notas más altas. Los policías lo llevaban a la comisaría. A veces, recordando lo pasado, nos hacía una visita en el teatro. Lo recibíamos con cariño, le dábamos de comer y de beber, pero él ni siquiera aludía a que lo volviéramos a recibir en nuestro elenco, y nos decía:

—¡Solo entiendo que no lo merezco!

Más tarde alguien lo encontró en uno de los caminos reales en ropa interior, después de lo cual desapareció del horizonte... ¿Dónde estará ahora el simpático y talentoso vagabundo, con alma infantil e inteligencia en perfecta concordancia? Probablemente pereció... por no haber podido digerir el éxito. ¡Que en paz descanse!

En general, el espectáculo tuvo escaso éxito, tanto en San Petersburgo como en Moscú, y, a pesar de nuestros esfuerzos, su significado político-social no llegó a los espectadores, dejando aparte el éxito de Baránov, que era quien menos pensaba en la política.

Los bajos fondos^[239]

En nuestro primer viaje a Crimea nos hallábamos una noche sentados en una terraza, escuchando el ruido de las olas. En medio de la oscuridad, Gorki me contaba el contenido de su obra, que en aquel momento solo se hallaba en su cabeza. En la primera versión el personaje principal era un lacayo que había prestado servicios en una casa pudiente, y que cuidaba más que nada en el mundo el cuello de una camisa de frac, pues constituía la única reliquia que lo ligaba con su vida anterior. El asilo nocturno era estrecho, sus ocupantes no hacían más que insultarse y la atmósfera estaba impregnada de odio. El segundo acto terminaba con un allanamiento repentino efectuado por la policía. Al enterarse, todo el hormiguero humano empezaba a agitarse, apresurándose a ocultar todos los objetos robados. En el tercer acto, se veía la llegada de la primavera, el sol lucía, la naturaleza resurgía a la vida, y los habitantes del asilo, abandonando la atmósfera hedionda, salían al aire libre, cantaban alegres canciones bajo el sol, al aire fresco, olvidándose del odio que sentían unos por otros.

Pero ahora, nos enfrentábamos a la interpretación y el montaje de la obra en una versión nueva, con una redacción muy profunda, titulada *En los bajos fondos de la vida*, que, por consejo de Vladímir Ivánovich, Gorki abrevió, dejándola en tres palabras^[240] *Los bajos fondos*. De nuevo nos vimos abocados a un difícil dilema; un tono nuevo y una manera nueva de representar, una nueva vida, un romanticismo insólito, un énfasis que, por un lado, limitaba con la teatralidad, y, por otro, con los sermones.

—No me gusta cuando Gorki, como si fuese un clérigo, sube al púlpito y se pone a pronunciar un sermón a sus fieles, en un tono completamente eclesiástico —dijo en una ocasión Antón Pávlovich al hablar de Gorki—. Alekséi Maksímovich debe destruir todo cuanto sugiere destrucción, en eso reside su fuerza y su vocación.

Las palabras de Gorki hay que pronunciarlas de modo que cada frase tenga sonido y vida. Sus monólogos aleccionadores y sermonarios, aunque sea el que se refiere al «Hombre»,^[241] tienen que ser pronunciados con sencillez, con una elevación natural interior, sin falsa teatralidad ni grandilocuencia; pues, en caso contrario, se corre el riesgo de transformar una obra seria en un vulgar melodrama. Había que incorporar el estilo peculiar del vagabundo, sin confundirlo con el tono teatral habitual en las obras

costumbristas, y menos aún, con la vulgar declamación. El vagabundo debía tener cierta amplitud, libertad, una peculiar nobleza. ¿De dónde podríamos sacar todo eso? Hubo que penetrar en los rincones más recónditos de Gorki, igual que lo hicimos en su tiempo con Chéjov, para encontrar la llave secreta que abriese su alma. Una vez conseguido, las palabras efectistas de los vagabundos, sus aforismos y sus frases retorcidas, se llenan de la esencia espiritual del poeta y el intérprete llega a emocionarse en su compañía.

Como siempre, Vladímir Ivánovich y yo consideramos la obra cada uno a su modo y por su camino. Él reveló de manera magistral su contenido, pues en su calidad de escritor conocía todos los caminos y modos literarios que llevan a la creación. Yo, en cambio, como generalmente sucedía, iba impotente de un lado a otro al principio del trabajo, de lo costumbrista al sentimiento, de éste a la imagen, de ahí hacia el montaje escénico, o asediaba a Gorki pidiéndole que me suministrara material creador. Él empezó a informarme y a relatarme cómo había escrito la obra, quiénes fueron los personajes que le sirvieron de modelo; hablaba de su propia vida de vagabundo, de sus encuentros, de los arquetipos de cada personaje, y, en particular, del papel que me tocaba a mí, que era el de Satin. Resultó que el vagabundo que le sirvió de modelo había sufrido mucho a raíz del amor abnegado que sentía por su propia hermana. Estaba casada ésta con un funcionario de Correos, que malversó fondos fiscales. Sobre él se cernía el destierro a Siberia. Satin consiguió la suma necesaria para salvar al marido de su hermana, pero éste, con todo el cinismo imaginable, le acusó de corrupción. Al oír por casualidad y sin ser visto la vil calumnia, Satin, en un acceso de furia, lo mató de un botellazo en la cabeza, por lo que fue condenado a trabajos forzados en las cárceles de Siberia. La hermana falleció. Al cabo de unos años, tras cumplir la condena, Satin regresó del destierro y deambuló por las calles de Nizhni-Nóvgorod con el pecho descubierto y pidiendo limosna en francés, extendiendo el brazo con elegantes gestos de salón. Las damas se la daban gustosas, gracias a su aspecto pintoresco y romántico.

Los relatos de Gorki nos enardecieron, y despertaron en nosotros unas ansias casi invencibles de sumergirnos en la espesura de la vida de los «exhombres». Para este fin se organizó una expedición en la que participaron muchos actores del teatro que interpretaban papeles en la obra, Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, el escenógrafo Símov, yo mismo y otros. Encabezados por el escritor Guiliarovski,^[242] que por aquel entonces estudiaba la vida de los vagabundos, se organizó un recorrido por los tugurios del mercado de Jítrov.^[243] La cuestión era la siguiente: la religión del vagabundo es la libertad; su ambiente lo constituyen los peligros, los asaltos, las aventuras, los asesinatos, los robos, todo lo cual crea a su alrededor un aura de romanticismo y de peculiar belleza salvaje, y esto era precisamente lo que andábamos buscando.

Aquella noche, después de un gran robo perpetrado en la ciudad, el mercado de Jítrov fue declarado por la policía secreta en estado de sitio. Y por esta razón era

difícil para los extraños entrar en algunos asilos nocturnos. En muchos puntos había apostados piquetes de hombres armados, y había que pasar entre ellos. Nos detenían y exigían el pase. En un lugar hasta tuvimos que entrar a hurtadillas, «¡quiera Dios que nadie les oiga!». Después de atravesar el cordón «sanitario», la cosa se hizo algo más fácil, y ya se nos ofreció la posibilidad de observar los enormes dormitorios con de tarimas larguísimas, sobre las que yacían muchos cuerpos cansados —hombres y mujeres— que parecían cadáveres. En el mismo centro de un gran asilo nocturno se hallaba la «universidad local», con todo su elenco intelectual. Era éste el cerebro del mercado de Jítrov, compuesto por personas que sabían leer y escribir y que se ocupaban de copiar papeles para los actores y los teatros. Se albergaban en pequeñas habitaciones, y nos parecieron gente simpática, acogedora y hospitalaria. Uno de ellos nos encantó por su belleza, instrucción y buenos modales, incluso por sus maneras mundanas. Tenía unas manos refinadas, un perfil delicado, y hablaba a la perfección casi todos los idiomas europeos, porque anteriormente había pertenecido al cuerpo de la Guardia Imperial a caballo. Después de despilfarrar toda su fortuna, se vio repentinamente en los bajos fondos, pero logró escapar de allí y recuperar su condición humana. Después se casó, obtuvo un brillante puesto de funcionario gubernamental y vestía un uniforme^[244] que le quedaba admirablemente.

—¡Qué bien estaría pasearme con este uniforme por el mercado de Jítrov! —se le ocurrió una vez.

Muy pronto se olvidó de esta ocurrencia estúpida... Pero volvió a él de nuevo... y otra vez más... Hasta que en una ocasión, estando en Moscú, enviado en comisión de servicio, hizo el anhelado paseo por Jítrov; asombró a todos y... se quedó para siempre ya sin la menor esperanza de salir de allí alguna vez.

Todos estos simpáticos huéspedes del asilo nos recibieron como a antiguos amigos, puesto que nos conocían bien, tanto por el teatro como por los papeles que copiaban para nosotros. Colocamos en la mesa las provisiones que llevábamos, es decir, unas cuantas botellas de vodka y salchichones, y empezó el festín. Cuando les explicamos el objeto de nuestra visita, que consistía en estudiar la vida de los «exhombres» para la obra de Gorki, los vagabundos se sintieron halagados y emocionados hasta llorar.

—¡Qué honor tan grande! —exclamó uno de ellos.

—Pero ¿qué tenemos de interesante nosotros, que valga la pena ponerlo en un teatro? —se extrañaba ingenuamente otro.

La conversación giró todo el tiempo en torno a lo que harían dentro de poco, cuando dejaran de beber, lograsen salir de ese tugurio, fueran hombres nuevamente, etc., etc.

Uno de ellos, sobre todo, estaba pegado a su pasado. De la vida pasada, como recuerdo, solo le había quedado un dibujito, bastante mediocre, que había recortado de una revista ilustrada; representaba un padre anciano en pose teatral, que enseñaba a su hijo un pagaré. Al lado se veía a la madre llorosa y al hijo, un bello joven,

petrificado en una pose inmóvil, con los ojos bajos, lleno de pena y de vergüenza. Al parecer, la tragedia residía en la alteración de una firma. Al pintor Símov, que estaba con nosotros, no le pareció bien el dibujo. ¡Dios mío, la que se armó! Fue como si alguien agitase aquellos recipientes vivos repletos de alcohol y éste se les subiera a la cabeza. Enrojecieron de ira, perdieron el dominio de sí mismos y en un instante se transformaron en bestias humanas. Llovieron insultos, unos se apoderaron de botellas, otros de taburetes, y, enarbolándolos, se abalanzaron sobre nuestro amigo Símov... Un segundo más y no habría salido vivo de allí. Pero en ese preciso instante, Guiliarovski gritó con voz de trueno un juramento clásico, de tal índole que hasta los del asilo nocturno se quedaron impresionados, aplastados por la complejidad de la construcción, la abundancia de términos y el número de parientes que en él se mencionaron. Se quedaron petrificados por la sorpresa y la satisfacción estética que la retórica les había causado. El estado de ánimo cambió instantáneamente. Todos prorrumpieron en una risa alocada, aplausos, ovaciones, felicitaciones y agradecimientos por ese juramento magistral, genial, que tuvo la virtud de salvarnos de la muerte o la mutilación.

La excursión al mercado de Jítrov estimuló mi fantasía en grado mucho mayor que cualquier conversación sobre la obra o su análisis crítico. Ahora ya tenía el natural, a partir del cual podía modelar, ya tenía un material vivo para crear tipos y personajes. Todo adquirió un fundamento real y quedó en el lugar que le correspondía. Al hacer los dibujos para el montaje de la obra o al enseñar a los actores tal o cual escena, me guiaba por los recuerdos reales y no por lo imaginado o inventado. Pero la consecuencia principal de esa excursión fue que me obligó a penetrar en el sentido interno de la obra.

«¡La libertad, cueste lo que cueste!»: tal era su esencia espiritual. En nombre de la libertad, los hombres se inclinan hasta llegar al fondo de la vida, sin sospechar que allí se convierten en esclavos.

Después de la famosa excursión a ese subsuelo de la vida que acabo de describir, me resultó relativamente fácil hacer la maqueta y la planificación del espectáculo, pues me sentía en el asilo nocturno como en mi casa. Pero para mí mismo, como actor, apareció una gran dificultad: tenía que transmitir, en la interpretación escénica, el estado de ánimo social de aquel momento y las tendencias políticas del propio autor de la obra, que se exteriorizaban en el sermón y en los monólogos de Satin. Si agregamos a eso el romanticismo «vagabundista» que me empujaba hacia la teatralidad habitual, se comprenderán las dificultades y los escollos, tan peligrosos para mí como actor, con que tropezaba a cada paso. Así pues, en el papel de Satin no pude conseguir conscientemente lo que había conseguido inconscientemente en el de Stockmann. En Satin representaba la misma ideología en persona y pensaba en el significado político-social de la obra, y era precisamente eso lo que no funcionaba. Por el contrario, en Stockmann yo no pensaba ni en la política ni en la ideología, y resultaba que las dos se expresaban por sí mismas sin ningún esfuerzo.

De nuevo la práctica me llevó a la conclusión de que en las obras de significado político-social es de suma importancia que el mismo ejecutante viva los pensamientos y los sentimientos del personaje que interpreta; logrado esto, se obtendrá la transmisión de la tendencia ideológica de la obra. El camino recto, dirigido directamente hacia la tendencia, conduce inevitablemente a una teatralidad vulgar y falsa.

Tuve que trabajar mucho en el tratamiento a que sometí el personaje para apartarme, aunque fuera en algo, del camino falso que le había dado al principio, ocupado con las tendencias y el romanticismo, ya que todo debía expresarse por sí mismo, naturalmente, como la conclusión de una correcta premisa espiritual.

El espectáculo tuvo un éxito sorprendente. El público hizo salir a saludar innumerables veces a los directores, a todos los actores y en especial al inimitable Luká —Moskvín—, al excelente Barón —Kachálov—, a Nastia —Knípper—, a Luzhski, Vishinieviski, Burdzhálov y, al final, al propio Gorki. Fue muy cómico ver cómo este hombre, al aparecer por vez primera en el escenario, había olvidado quitarse de la boca el cigarrillo que en aquel momento fumaba, y cómo sonreía lleno de confusión, sin atinar a comprender que tenía que quitarse el cigarrillo de los labios y saludar a los espectadores, aunque fuese con una simple inclinación de cabeza.

—¡Hermanitos^[245] míos, un éxito! ¡Por Dios, palabra de honor! —decía Gorki como si hablara consigo mismo—. ¡Aplauden! ¡Cierto! ¡Gritan! ¡Qué cosa!

Gorki se convirtió en el héroe del día. Lo seguían en las calles, en los vestíbulos del teatro; se congregaba en torno a él toda una multitud de admiradores y, sobre todo, de admiradoras, que no hacían más que contemplarlo. En los primeros tiempos, avergonzado y confuso por la popularidad que acababa de caerle encima, Gorki se hallaba como perdido; se mesaba el bigote rojizo y recortado y se arreglaba constantemente sus largos cabellos lacios con los fuertes dedos de su mano, grande y masculina, procurando sujetar los mechones que le caían sobre la frente. Se estremecía, abría las ventanas de la nariz y se encorvaba, lleno de confusión.

—Hermanitos —les decía a sus admiradores, con una sonrisa de culpabilidad—, ¿saben?... hum... es algo incómodo, ¡palabra de honor!... ¿Por qué me miran tanto? No soy ninguna cantante... ni una bailarina... ¡Vaya una historia!... Por Dios, palabra de honor...

Pero su confusión, bastante cómica, y su manera peculiar de hablar, dado su pudor, intrigaban y atraían aún más a los admiradores; el encanto que desprendía era extraordinario. Había en él belleza, plasticidad, libertad e independencia. En mi memoria quedó grabada su hermosa figura mientras, en el desembarcadero de Yalta, me acompañaba esperando la llegada del vapor. Apoyado negligentemente sobre unos bultos amontonados y sosteniendo en brazos a su hijito Maksimka, miraba meditabundo a lo lejos: daba la sensación de que, de un momento a otro, se separaría del suelo y alzaría el vuelo hacia alguna parte muy lejana, en pos de la idea que en aquellos momentos estuviera acariciando.

La línea costumbrista en lugar de la intuición y el sentimiento: *El poder de las tinieblas*

Traté de conducir el nuevo trabajo siguiendo la línea de la *intuición* y el *sentimiento*, pero algo se había dislocado fuera de mi voluntad, e inesperadamente me vi encauzado en la línea costumbrista.

La obra de Tolstói *El poder de las tinieblas*^[246] debía ir inmediatamente después de *Los pequeños burgueses*. Continuando con mi búsqueda constante de innovación, no podía conformarme con la rutina de los mujiks teatrales, pues quería dar en el escenario tipos auténticos, verdaderos; claro está que no solo por la indumentaria, sino sobre todo por su mundo interior. Pero el resultado fue completamente distinto. Nosotros, los actores, no transmitimos, no pudimos dar la parte espiritual de la obra y, como suele ocurrir en estos casos, para llenar las lagunas tuvimos que recurrir a la exageración de la parte exterior, costumbrista; y ésta, al quedar injustificada por la parte interior, dio como resultado un naturalismo desnudo. A medida que nos acercábamos a la realidad, es decir, cuanto más etnográfica aparecía la obra, peor era el resultado. No había tinieblas espirituales, y por ello las tinieblas externas, naturalistas, resultaban innecesarias: no tenía a quién servir de complemento ni de ilustración. La etnografía abrumó y ahogó al actor y al propio drama.

En cuanto a los decorados y el vestuario, se hizo más de lo necesario y se puede afirmar con plena seguridad que jamás un escenario vio una aldea tan auténtica. Para estudiar las costumbres rurales hicimos un viaje hasta el límite de la provincia de Tula, al mismo lugar en que transcurre la acción de la obra.^[247] Pasamos allí más de dos semanas, con frecuentes excursiones a las aldeas vecinas, en compañía del pintor Símov^[248] y de la actriz Grigórieva, que era la encargada del guardarropa escénico. Tomamos apuntes de las isbas,^[249] los establos, los graneros; estudiamos las costumbres en las bodas y en otras ocasiones; el régimen de vida cotidiana y todos los pormenores de los quehaceres domésticos. Trajimos de la aldea toda clase de prendas y objetos característicos: camisas, abrigos cortos, vajillas y enseres de uso doméstico. Y algo más, conseguimos que nos acompañara, como «muestra», a una vieja pareja aldeana, compadre y comadre. Los dos resultaron estar extraordinariamente capacitados como actores, especialmente la vieja comadre. Sus obligaciones consistían en hacer de directores del trajín cotidiano que se observaba en la vida

aldeana. Después de un par de ensayos, ya se habían aprendido todas las partes y pronunciaban de memoria el texto del autor, sin tener que recurrir al apuntador. En una ocasión, debido a la enfermedad repentina de la actriz que hacía el papel de la vieja Matriona, tuvimos que pedir a la comadre que ocupara su lugar durante el ensayo. Y ¿qué fue lo que ocurrió? La sorpresa que nos dio la mujer aldeana produjo una impresión extraordinaria. ¡Nos hizo ver por vez primera en el escenario qué era realmente una aldea y cuáles eran las verdaderas tinieblas del alma y su poder! Cuando debía dar a Anisia el polvillo para que ésta envenenara a su marido y metía su mano callosa en el seno, buscando entre sus flácidos pechos de anciana el pequeño paquete con el veneno, y luego lo enseñaba tranquila y serenamente, sin comprender el significado del crimen que estaba cometiendo, todo lo que había que hacer para matar a un hombre gradual y paulatinamente, nos sentíamos presa del terror. En el referido ensayo estuvo presente el hijo del autor, Serguéi Lvóvich Tolstói, y se entusiasmó tanto con la actuación de la vieja comadre que trató de convencernos de que le confiáramos el papel de Matriona. Esto era sumamente seductor. Hablamos con la actriz que hacía el papel. Dio su conformidad. Decidimos hacer salir al escenario a la flamante actriz. Pero surgió un obstáculo insalvable. En las escenas en que debía enfadarse con alguien, la comadre abandonaba el texto de Tolstói y recurría al suyo, compuesto de unos insultos, tan selectos y granados, que ninguna censura los dejaría pasar. En vano intentamos convencerla de que renunciara a esos insultos en el escenario: a su entender, eso sería antinatural en un verdadero aldeano.

Por otra parte transmitía tan jugosamente, con tanta plenitud y acierto, el contenido interior y exterior de la tragedia de Tolstói, justificaba con tal seguridad cada detalle de nuestro montaje naturalista, que todo en él cobraba vida y hasta los más pequeños detalles se volvían imprescindibles.

Bútova, la actriz que hacía el papel de Anisia, también sentía lo aldeano admirablemente bien. Las dos, la comadre y Bútova, crearon un dúo inolvidable.

Con el corazón dolorido se tuvo que excluir a la comadre de la lista de los actores, sobre todo porque había intensificado sus insultos. Le di un lugar entre la muchedumbre que se congregaba en el escenario, frente a la choza del marido de Anisia, Pedro, que acababa de fallecer envenenado por su mujer. La ocultaba en las filas traseras, pero una sola nota de su llanto cubría las demás lamentos. Entonces, sin fuerza de voluntad para despedirme de ella, inventé una pausa especial en la que tenía que cruzar el escenario canturreando una cancioncita y llamando a alguien que parecía hallarse lejos. Este reflejo de la débil voz senil comunicaba tal sensación de la auténtica aldea rusa, se grababa tanto en la memoria, que después nadie podía aparecer en el escenario: Se hizo un último intento: no hacerla salir, sino obligarla a cantar detrás del escenario; pero también esto resultó peligroso para los actores. En vista de la situación, decidimos grabar su voz en un disco fonográfico, y la correspondiente canción, en el fondo de la acción escénica, pudo oírse sin perturbar la

marcha del conjunto.

Con gran dolor de corazón tuvimos que desistir de aprovechar un enorme talento, desgraciadamente inaplicable a nuestra empresa y a nuestra obra. Sin embargo, aquellas pruebas no pasaron por mí sin dejar una huella bastante honda. Acabé llegando a la conclusión, por la experiencia, y lo verifiqué varias veces durante los ensayos, de que el realismo en escena parece naturalismo solo cuando no es justificado por el actor desde el interior de su personaje. En cuanto recibe esa justificación, el realismo o se vuelve necesario, o sencillamente deja de percibirse, porque la vida exterior queda repleta de esencia interior. A todos los teóricos que no lo conocen por la práctica les aconsejaría verificar lo que acabo de decir sobre el mismo escenario.

Por desgracia el realismo del mobiliario, los objetos y el decorado de *El poder de las tinieblas* no estuvo suficientemente justificado por los actores, por lo que los objetos se apoderaron del escenario, se impusieron a los actores, dando pie a un mero costumbrismo externo. De modo que, al deslizarnos por la línea de la intuición y del sentimiento, caímos en la del costumbrismo con todos sus detalles, que acabaron por ahogar la esencia interna de los personajes y de la obra.

La línea histórico-costumbrista en lugar de la intuición y el sentimiento: Julio César

Con el montaje de *Julio César* pasó casi lo mismo que con *El poder de las tinieblas*. Nuestro trabajo interior de actores fue más débil que la parte externa de la escenificación, y volvimos a deslizarnos de la línea de la intuición a la de la representación histórico-costumbrista.

—Está decidido; montaremos *Julio César*, de Shakespeare —me dijo Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko entrando en mi casa y dejando el sombrero sobre la mesa.

—¿Y cuándo lo haremos? —pregunté yo, asombrado.

—Será la inauguración de la próxima temporada —respondió Vladímir Ivánovich.

—¿Y cuándo vamos a tener tiempo para hacer el plan de escenificación, los decorados y el vestuario? Si no es hoy ni mañana, el elenco se dispersará, y los actores partirán a sus lugares de veraneo —seguía yo extrañado.

Pero, cuando Vladímir Ivánovich hablaba con tanto aplomo y seguridad, era que se había pasado más de una noche en vela, lápiz en mano, trabajando sobre el futuro plan de un espectáculo, considerando los plazos y todos los posibles movimientos de cada pieza del complejo mecanismo teatral.

El procedimiento de selección de una obra para el repertorio se parecía en nuestro teatro a un prolongado y difícil parto. Y, en el año que estoy mencionando, ese proceso se presentaba más difícil que nunca. Estábamos ya en abril, era hora de emprender nuestro acostumbrado viaje a San Petersburgo, pero nadie sabía aún

cuales serían las obras de la próxima temporada.

Comprendí que no era el mejor momento para discutir, y que había que aceptar la realización de lo que parecía imposible, poniendo manos a la obra. Vladímir Ivánovich y el pintor Símov se dirigieron a Roma para reunir material, mientras que en el teatro de Moscú se montaba toda una oficina para ocuparse de los trabajos preparatorios. Se organizaron varios departamentos a cuyo cargo se hallaban actores y directores responsables. Los departamentos se emplazaron en los vestíbulos del teatro y en las habitaciones adyacentes. Uno de ellos atendía a la parte literaria, esto es, todo lo que tenía algo que ver con el texto, con la traducción, con las correcciones y cortes, notas literarias y comentarios pertinentes. Otro departamento se ocupaba de cuanto se refería a la vida y a la arqueología de los tiempos de César: costumbres, normas morales, vida social, viviendas, sus planos y equipamiento, etc. El tercer departamento abarcaba la indumentaria, los esbozos, moldes, muestrarios de telas, su compra y teñido, etc. El cuarto departamento se ocupaba de las armas y objetos de utilería. El quinto, de los decorados, de reunir material para los bocetos, encargar maquetas, etc. El sexto, de la parte musical. El séptimo, de la ejecución de todo lo que estaba confirmado. El octavo se responsabilizaba de los ensayos con los actores. El noveno tenía a su cargo las escenas populares, y el décimo, la distribución del trabajo. En este último se concentraba todo lo que se obtenía fuera, se clasificaba lo recibido y se distribuía entre los demás departamentos. El teatro al completo se puso en pie de guerra, todos los actores, los administrativos y los demás empleados fueron movilizados, y nadie se atrevía a rehusar el trabajo con ningún pretexto. A los que no tenían lugar fijo en ninguno de esos diez departamentos, se les mandó en comisión de estudio a los museos, bibliotecas, a visitar personas especializadas en la cultura antigua, coleccionistas particulares, anticuarios. Todas las instituciones y personas a las que el Teatro se dirigió, se hicieron eco de nuestras peticiones y nos enviaron sus ediciones más caras, objetos de museo, armas, etc. Se puede decir con seguridad que utilizamos la totalidad del rico material de que disponía Moscú hasta agotarlo.

Un acopio de material mucho más valioso y abundante lo trajo Vladímir Ivánovich desde Roma.

Gracias a semejante organización, logramos reunir en pocas semanas lo que en otras condiciones no hubiéramos conseguido en un año. Mucho de aquello que después de la guerra mundial resultaba imposible conseguir ni siquiera con el pensamiento, era entonces posible y asequible. Así, por ejemplo, los miembros de la comisión de montaje enviados a todas las tiendas, reunieron una enorme cantidad de telas de las más variadas calidades y tonos. Esas telas se trajeron al teatro, se colgaron sobre el escenario y se iluminaron con proyectores, diabras y candilejas a plena potencia, se las miraba desde la sala y se seleccionaban las piezas que producían mayor efecto. De este modo la gama cromática del vestuario fue seleccionada con minuciosidad muy especial. Cualquier grupo de actores que se reuniese en el escenario, siempre formaba un ramillete de tonos polícromos muy bien compuesto.

Estudiábamos los vestidos, su corte, el modo de usarlos, el manejo de las armas y toda la plástica de la antigüedad clásica. Teníamos que llegar a su conocimiento no solo teórica sino también prácticamente. Con esta finalidad se confeccionaron unos vestidos de ensayo, que llevábamos puestos durante días enteros dentro del teatro para aprender a usarlos con desenvoltura. Anteriormente ya habíamos aplicado este procedimiento al poner en escena *Tres hermanas*, de Chéjov; en aquella ocasión tuvimos que aprender a llevar el uniforme militar, cosa que requiere cierto hábito. Tanto entonces como con *Julio César* llevábamos durante todo el día el uniforme militar, y hasta nos atrevíamos a salir disfrazados a la calle, a recibir «pleitesía» de los guardia municipales, arriesgándonos a terminar en un juzgado. La experiencia que adquirimos por este camino nos dio lo que no se puede llegar a conocer ni en los libros ni en los grabados y dibujos. Aprendimos a llevar la túnica y a manejar sus pliegues juntándolos en el puño, a echar uno de sus extremos sobre el hombro, sobre la cabeza o sobre el brazo; nos habituamos a gesticular con la punta de la túnica en la mano y con los pliegues sueltos. De este modo nos creamos todo un sistema de movimientos y gestos tomados de las estatuas antiguas.

Al regresar del extranjero, Vladímir Ivánovich tomó en sus manos la conducción del espectáculo, mientras que nosotros lo secundábamos. Lo primero de todo fue preparar la construcción de los decorados, cada uno de los cuales debía poseer su peculiaridad escénica, y eso no solo en el sentido pictórico y del colorido, sino también en el del concepto ideal del director. Pues hubo que encontrar, en primer lugar, ese *je ne sais quoi*, ese germen que comunica un sabor especial, inesperado, una original belleza del decorado. Así, por ejemplo, con el escaso número de figurantes que teníamos a nuestra disposición, debimos representar el paso del numeroso ejército de Bruto, que se dirigía al campo de batalla. En el mismo decorado aparecía a lo lejos su adversario, Antonio, en compañía de sus propias huestes. La acción se desarrollaba en una gran llanura, adecuada para el choque de dos tropas enemigas. Mediante el ciclorama^[250] de que disponíamos en el teatro y se extendía por todo el escenario, y con la ayuda de una perspectiva ejecutada artísticamente, logramos obtener la amplitud necesaria, pero ¿cómo hacer ver el paso de un numeroso ejército, dada la pequeña cantidad de colaboradores con que contábamos? Para ello era necesaria una artimaña que engañara al espectador. Una prueba confirmó que es mucho más inteligente y de más tacto, mostrar a los guerreros que pasan no en toda su estatura, sino solo hasta la mitad, esto es, las cabezas, los yelmos y una parte del cuerpo, las puntas de las lanzas y nada más. La ilusión se refuerza si el ejército pasa detrás de troncos de árboles o de algunas rocas. Aprovechando el gran escotillón que existía en nuestro escenario, podíamos mostrar solo la parte superior del tronco de quienes pasaban por él. Los hombres que les seguían, invisibles para el público, llevaban en angarillas todo un bosque de lanzas, y ello subrayaba la impresión de una muchedumbre compacta. La artimaña descrita tenía además la ventaja de que nos proporcionaba la posibilidad de vestir a los figurantes solo hasta la

mitad, puesto que sus piernas se hallaban fuera del campo visual del público que miraba desde la sala. Los «comparsas» pasaban por el escotillón y, tras regresar corriendo por debajo del suelo del escenario, aparecían nuevamente en el mismo lugar por el que acaban de cruzar. Se daba así la impresión de una inacabable hilera de guerreros. Durante las carreras subterráneas, los ayudantes tenían suficiente tiempo para poner a los guerreros nuevos implementos, por ejemplo, les cambiaban los yelmos, las capas, etc., y esto creaba la ilusión de que las huestes que llegaban eran siempre nuevas.

Con el mismo número de personas logramos de manera muy convincente, crear la impresión de una muchedumbre callejera en el primer acto. El gran escotillón del escenario producía el efecto de una calle que se deslizaba barranca abajo, en cuya profundidad y perspectiva, igual que en la escena del paso del ejército, se veía un montón de cabezas del pueblo que bullía a lo lejos. Toda una hilera de tiendas se extendía desde el primer plano del escenario hacia abajo, donde se perdía entre la multitud. Allí mismo se hallaba el taller del armero, en el cual se forjaban espadas y petos, de modo que el resonar de los martillos en la armería complementaba el murmullo de la gente. Tras doblar una esquina, la calle recorría todo el proscenio y se perdía por la derecha. Desde lo alto de la colina desembocaba en ella un típico callejón italiano con una escalinata. De esta manera, las muchedumbres ascendían y descendían, y caminaban a lo largo del escenario; así el movimiento en sentidos encontrados creaba la impresión de vida y daba al cuadro general el buscado aspecto callejero. En el cruce de dos calles, justo en el centro del escenario, había una barbería romana. A ella acudían los patricios como si se tratase de un club. Encima de ella, en la terraza, había un jardincito provisto de bancos; desde este lugar los tribunos populares pronunciaban sus discursos y alocuciones, deteniendo por unos instantes a la muchedumbre, que se agolpaba en el primer plano del escenario, de espalda a los espectadores. A lo largo de la calle paseaban las matronas seguidas de su séquito de esclavos. Los elegantes, desde el interior de la barbería, las saludaban con toda deferencia, después de lo cual, una vez desaparecido su cortejo no tenían empacho en invitar a las cortesanas que pasaban con paso rápido por allí para que entraran a la barbería. Un poco más abajo, por la calle principal, salía una procesión. Solemne y majestuosamente descansaba César en una litera, mientras Calpurnia se hallaba tendida en otra. Al pasar por el centro del escenario un adivino detenía la procesión. Sus predicciones despertaban inquietud general. Después aparecía Bruto en compañía de sus partidarios. Observaba con mirada afligida la procesión que se alejaba. Le rodeaba gente del pueblo que le tendía escritos con peticiones y quejas... No puedo dejar de recordar una anécdota que demuestra elocuentemente la necesidad de la educación escénica hasta en los colaboradores más secundarios. Yo hacía el papel de Bruto. Una vez, el figurante cuya misión consistía en entregarme una queja no apareció a tiempo. Vladímir Ivánovich, que seguía el desarrollo del espectáculo entre telones, llamó a uno de los figurantes desocupados y le rogó que sustituyera al

ausente. Y he aquí que el enviado se me acercó, con un andar típico de escribiente de oficina, y haciendo un saludo completamente moderno aun cuando llevaba encima una toga romana, me dijo muy claramente:

—Konstantín Serguéievich, aquí le envía esto Vladímir Ivánovich... —y el decirlo me entregó unas tabletas romanas de utilería.

Julio César tuvo un éxito enorme,^[251] pero ello se debió, sobre todo, al trabajo de dirección y a la interpretación de V. I. Kachálov, que creó un excelente Julio César. En cuanto al trabajo artístico de los demás actores se observó otra vez un pequeño dislocamiento. Nos pudo la fuerza del montaje y de nuevo salimos de la línea de la intuición y del sentimiento para pasar a la del costumbrismo histórico.

En el museo del Teatro del Arte se conserva el cuaderno de dirección; un cuaderno compuesto por Vladímir Ivánovich para esa ocasión con una minuciosidad y detalles muy especiales. El montaje se elaboró no tanto en el plano de la tragedia de Shakespeare como en el del costumbrismo histórico, sobre el tema «Roma en la época de Julio César» el cuaderno de dirección tiene un gran valor, ya que se halla repleto de detalles característicos de las costumbres de la época.

El huerto de los cerezos

Tuve la suerte de poder observar, desde fuera, el proceso de creación de Chéjov en su pieza *El huerto de los cerezos*. En cierta oportunidad, durante una conversación con Antón Pávlovich, sobre la pesca, nuestro artista A. R. Artiom estaba imitando cómo se pone la lombriz en el anzuelo, cómo se echa la línea fondera y cómo se hace con la que lleva flotador. Estas escenas y otras parecidas las transmitía nuestro inimitable artista con gran talento. Chéjov lamentaba en el alma el hecho de que el gran público no lo pudiera ver en el teatro. Poco después de eso, Chéjov estaba presente viendo cómo se bañaba en el río otro de nuestros artistas, y en ese mismo momento tomó una decisión:

—Escúchenme, es necesario que Artiom esté pescando en mi obra y que N. se bañe al lado, en una casilla, se revuelque allí, grite, y que Artiom se enoje con él porque le espanta los peces.

Antón Pávlovich los veía en su imaginación: a uno pescando al lado de la casilla y al otro bañándose detrás del escenario. A los pocos días nos avisó solemnemente que al bañista le habían amputado un brazo, pero que, aun así, le gustaba apasionadamente jugar al billar con su brazo único. En cuanto al pescador, resultó ser un viejo lacayo que había logrado ahorrar una bonita suma de dinero.

Transcurrió un tiempo, y en la imaginación de Chéjov empezó a destacarse la ventana de la vieja casa señorial en la finca rural, por la cual trataban de penetrar las ramas de los árboles, que empezaban a cubrirse de flores de nívea blancura. Después de ello, en la imaginación de Chéjov la casa fue ocupada por una señora anciana.

—Solo que no tenemos actriz para este papel. ¡Escúcheme! Hace falta una anciana muy especial —argüía Chéjov, como si hablara para sus adentros—. Ella siempre recurre al viejo lacayo y le pide dinero prestado...

Además de la anciana, apareció algo así como un hermano o tío, un señor manco, apasionado por el billar. Era un niño viejo que no podía vivir sin lacayo. Un día, éste se marchó sin haber preparado el pantalón para su señor, que se pasó todo el día sin salir de la cama...

Sabemos ahora qué es lo que ha permanecido en la obra, y qué fue lo que desapareció sin dejar rastro, o dejando solo una huella insignificante.

En el verano de 1902, mientras escribía *El huerto de los cerezos*, Antón Pávlovich

vivía con su mujer, O. L. Knípper-Chéjova, actriz de nuestro teatro, en una casita de la finca de mi madre en Liubímovka. Al lado, con la familia de nuestros vecinos, vivía una institutriz inglesa, delgada y de corta estatura, con dos largas trenzas virginales, que se vestía con un traje de corte masculino. Debido a esta combinación, era difícil reconocer en ella a simple vista el sexo, el origen y edad. Trataba a Antón Pávlovich muy a lo campechano, cosa que a él le encantaba. Al encontrarse cada día, se decían las mayores barbaridades. Así, por ejemplo, Chéjov aseguraba a la inglesa que era turco, que tenía un harén, y que dentro de poco volvería a su patria, tomaría el título de bajá y entonces la llevaría a sus dominios. Y, como si fuera en señal de agradecimiento, la ágil gimnasta que era la inglesa se subía de un salto a la espalda de su interlocutor y, desde allí saludaba en lugar de Antón Pávlovich a todos los que se cruzaban, es decir, quitaba el sombrero de la cabeza de él e, inclinándola a modo de saludo, pronunciaba en su ruso enrevesado y mutilado como un cómico *clown*:

—¡Puenos tías! ¡Puenos tías! ¡Puenos tías!

Los que han visto *El huerto de los cerezos* habrán reconocido en ese ser original al arquetipo de Charlotta.

Después de leer la obra comprendí todo de golpe, y escribí una carta llena de entusiasmo a Chéjov. ¡Qué agitación le produjo! Me aseguró que Charlotta, inexcusablemente, tenía que ser alemana, y obligatoriamente alta y delgada, tal y como era Murátova, actriz en nada parecida a una inglesa, que fue el original del que había sacado el retrato de Charlotta.

El papel de Epijódov era una combinación de varios modelos. Sus rasgos fundamentales los tomó de un sirviente que vivía en nuestra casa de campo y cuidaba de Antón Pávlovich. Chéjov conversaba con él a menudo y trataba de persuadirlo de que debía aprender a leer y escribir y ser hombre instruido. Para convertirse en tal, el prototipo de Epijódov empezó por comprarse una corbata roja, y expresó el deseo de aprender el francés. No sé por qué caminos, pero partiendo de aquel empleado, Antón Pávlovich llegó a la imagen completa del Epijódov ya no muy joven y algo entrado en carnes que figuraba en la primera redacción de la obra.^[252]

Pero en el teatro no disponíamos entonces de un actor de semejantes características y por otra parte no se podía dejar fuera de la obra al talentoso Moskvín, el preferido de Chéjov, que a la sazón era joven y delgado. Así que se asignó el papel al joven actor lo adaptó a sus características personales, agregándole una improvisación de su propia cosecha mostrado en el primer *kapústnik*,^[253] del que hablaremos más adelante. Nosotros creíamos que Antón Pávlovich se enojaría por esta licencia, pero de hecho, Chéjov se rió mucho de la ocurrencia y al concluir el ensayo le dijo a Moskvín:

—Fue precisamente esto lo que yo quise escribir. ¡Es sencillamente maravilloso!

Si mal no recuerdo, Chéjov terminó ese papel siguiendo la línea que había creado Moskvín.

El papel del estudiante Trofímov también fue copiado por Chéjov de uno de los

habitantes de Liubímovka.

En el otoño de 1903, Antón Pávlovich llegó a Moscú completamente enfermo, cosa que no le impidió asistir a casi todos los ensayos de su nueva obra, cuyo título definitivo no conseguía determinar.

Una noche me llamaron por teléfono para que fuese a verle por un asunto importante. Dejé todo mi trabajo y me fui a la carrera a su casa. Lo encontré muy animado a pesar de la enfermedad. Al parecer reservaba para el final tratar el asunto que le interesaba, como hacen los niños con las golosinas. Como de costumbre, estaban todos sentados alrededor de la mesa de té y reían, porque allí donde estaba Chéjov era imposible aburrirse. Una vez que hubo terminado el té, me llevó a su gabinete, cerró la puerta, ocupó su sitio habitual, en un ángulo del sofá; me hizo sentar enfrente y, por centésima vez, quiso a persuadirme de que reemplazara a algunos de los intérpretes que, según él, no eran adecuados para la obra.

—Sin embargo, son excelentes actores —se apresuró a suavizar su veredicto.

Yo sabía muy bien que estas conversaciones no eran más que un prelude para el asunto principal, y por ello no discutía. Finalmente, llegamos al asunto. Chéjov hizo una pausa, tratando de ponerse serio. Pero no lo consiguió: pues una solemne sonrisa se abrió paso desde su interior.

—Escúcheme, acabo de encontrar un nombre admirable para la pieza. ¡Admirable! —declaró mirándome fijamente.

—¿Cuál es? —dije yo, lleno de emoción.

—*El cerezal*^[254] —dijo, y se echó a reír alegremente.

No comprendí el motivo de su alegría y no encontré nada de particular en el título. Sin embargo, para no afligirlo, tuve que aparentar que su descubrimiento me acababa de impresionar. ¿Qué era lo que le emocionaba tanto en el nuevo nombre de la pieza? Empecé a interrogarlo despacio y cautelosamente, pero de nuevo tropecé con esa particularidad suya tan rara: no sabía hablar de sus obras. En vez de una explicación, empezó a repetir el nuevo nombre, dándole diversas acentuaciones y entonaciones, convirtiéndolo casi en una especie de estribillo:

—*El cerezal*. ¿No le parece que es un hermoso nombre? ¡*El cerezal*, el jardín de cerezas, de cerezas!

Lo único que comprendí era que se trataba de algo hermoso, de algo amado tiernamente: que el encanto del nombre no residía en las palabras, no se transmitía mediante vocablos, sino por la misma entonación de la voz de Antón Pávlovich. Se lo dije con mucho cuidado; mi observación le entristeció, pues la sonrisa solemne desapareció de su rostro, nuestra conversación dejó de ser fluida y se produjo un embarazoso silencio.

Después de esta entrevista transcurrieron varios días, una semana quizá... Un día apareció en mi camerino durante la función y se sentó junto a mi mesa, con su sonrisa solemne. Miraba con tanta atención el proceso del maquillaje que por su cara se podía juzgar si éste era logrado o no.

—Escúcheme, no es *El cerezal*, sino *El huerto de los cerezos* —anunció y a continuación estalló en carcajadas.

En el primer momento ni siquiera entendí de qué me hablaba, pero Antón Pávlovich continuaba paladeando el título de la obra, prolongando la sílaba central de la palabra *cerezos*, como si con ello tratara de acariciar el bello pasado, ahora inútil vida, que él destruía en su obra, con lágrimas en los ojos. Esta vez comprendí la sutileza: *El cerezal* se refiere al jardín en un sentido comercial relacionado con ciertas y determinadas rentas. Este jardín es necesario también en la actualidad. En cambio *El huerto de los cerezos* no aporta ingresos, sino que guarda en su seno y en su floreciente y nivea blancura toda la poesía de la vida señorial pasada. Un jardín como éste crece y florece para el placer, para el goce de los estetas mimados. Da lástima talarlo, pero es necesario hacerlo, puesto que el desarrollo económico del país así lo requiere.

Igual que antes, también entonces, durante los ensayos de *El huerto de los cerezos*, tuvimos que sacarle con tenazas a Antón Pávlovich algunas observaciones y consejos sobre la obra. Sus respuestas parecían oráculos que era preciso descifrar, porque el autor huía de la insistencia de los directores. Si alguien hubiera visto a Antón Pávlovich en uno de los ensayos sentado en alguna parte de las últimas filas, jamás hubiera creído que se trataba del autor de la obra. Por más esfuerzos que hacíamos para que se sentara junto a la mesa del director, nunca lo conseguíamos. Y si alguna vez lo lográbamos, él empezaba a reírse. No había posibilidad de comprender cuál era la causa de su risa: si era por verse transformado en director, sentado en una mesa tan importante; o si pensaba que esa mesa sobraba; o si estaba tramando alguna estratagema para engañarnos y volver a esconderse en su madriguera.

—¿Acaso no lo he escrito todo? —decía entonces, y agregaba—: Yo no soy director, soy médico.

Al comparar el comportamiento de Chéjov con el de otros autores en los ensayos, no cabe más que admirar la inusitada modestia de un hombre grande, frente a la ilimitada soberbia de otros, mucho menores por su importancia como escritores. A uno de éstos, por ejemplo, le pedí que redujera un monólogo demasiado largo, falso por su forma y contenido, y muy rebuscado por el lenguaje. Me contestó con la voz llena de amargura, muy ofendido:

—Córtelo, pero no olvide que tendrá que responder por ello ante la historia.

En cambio, cuando osamos pedirle a Antón Pávlovich que quitara toda una escena en el final del segundo acto de *El huerto de los cerezos*, se entristeció mucho, palideció por el dolor que acabábamos de causarle en aquel momento, pero luego, reaccionando y pensando un poco, dijo sencillamente:

—¡Quítenla!

Y jamás volvió a hacernos el menor reproche.^[255]

No he de describir cómo se montó la obra en cuestión, representada tantas veces

en Moscú, San Petersburgo, Europa y América. Solo quiero recordar algunos hechos y las condiciones en que interpretamos la obra.

El espectáculo se organizaba con dificultad, y no había por qué extrañarse: la obra es muy difícil. Su encanto reside en un aroma recóndito, apenas perceptible, apenas captable. Para sentirlo hay que hacer lo que hacemos para que un capullo se abra y deje ver sus pétalos. Pero eso es algo que debe acontecer por sí mismo, sin la menor violencia, pues en caso contrario la tierna flor, demasiado manoseada y ajada, se marchitará.

En la época a que me estoy refiriendo, nuestra técnica interior y nuestra habilidad de influir en el espíritu creador de los actores seguían siendo muy primitivas. Los conductos secretos que llevan a las profundidades de la obra aún no habían sido determinados con precisión. Para ayudar a los actores, para estimular su memoria emocional e inducir en su alma visiones creadoras, intentábamos producir en ellos ilusiones por medio de los decorados y del juego de luces y sonidos. A veces esto surtía efecto, y yo ya me había acostumbrado a abusar de recursos escénicos de luz y sonido.

—¡Escúchenme! —decía Chéjov a alguien con la intención de que yo lo oyera—. Voy a escribir una obra nueva que comience así: «¡Qué bien, qué maravillosa tranquilidad, qué silencio! No se oye ni el piar de los pájaros, ni ladridos de perros, ni a los cucos, ni a los búhos, ni al rruiseñor, ni el tictac del reloj, ni el tintineo de campanillas ni el canto de los grillos»...

Era una piedra arrojada contra mí.

Por vez primera desde que representábamos obras de Chéjov, el estreno de una de sus obras coincidía con su presencia en Moscú.^[256] Esta circunstancia nos sugirió la idea de rendir un homenaje a nuestro querido poeta. Chéjov se resistía tenazmente, amenazaba con quedarse en su casa y no venir al estreno. Pero la tentación era demasiado grande para nosotros, y supimos insistir. Además, el estreno coincidía con el día de su santo (17 de enero, 30 de enero según el nuevo calendario).

La fecha señalada estaba cerca y había que pensar en el homenaje y en los obsequios. Fue una tarea bastante ardua. Yo recorrí todas las tiendas de anticuarios con la esperanza de tropezar con algo, pero aparte de una espléndida tela bordada digna de un museo, nada pude encontrar. A falta de otra cosa, adornamos una corona con esa tela.

«Por lo menos, le obsequiamos con una cosa artística», pensaba yo.

Pero Antón Pávlovich me echó un rapapolvo por el precio del regalo.

—Escúcheme, éste es un objeto valiosísimo y debe estar en un museo —me reprochaba él después de la fiesta.

—Dígame entonces, Antón Pávlovich, qué deberíamos haberle regalado —me justificaba yo.

—Una trampita para cazar ratones —respondió con toda seriedad, después pensarlo unos segundos—. ¿O es que no hay que exterminar las ratas y los ratones — y soltó una sonora carcajada—. El pintor Korovin^[257] me hizo un excelente regalo, sencillamente maravilloso.

—¿Cuál? —me interesé yo vivamente.

—Unos aparejos de pesca.

Pero todos los demás obsequios no lo dejaron satisfecho y algunos inclusive lo enojaron por su trivialidad.

—Escúchenme, no se puede regalar a un escritor una pluma de plata y un tintero antiguo.

—¿Y qué es lo que hay que regalarle?

—Un aparato irrigador y todos los accesorios para aplicar enemas. ¿Acaso no soy médico? O unos escaarpines, o calcetines. Mi mujer no me cuida, es actriz, y yo llevo los calcetines rotos. Atiéndame, mi buen amigo, le digo que se me sale el dedo gordo del pie derecho. Y ella me contesta: llévalo en el izquierdo. ¡Yo no puedo vivir así! — bromeaba Antón Pávlovich y se echaba a reír con una sonora risa contagiosa.

Pero durante el homenaje no se mostró alegre, como si presintiera su cercano final. Cuando, después del tercer acto, salió a escena delgadísimo y con una palidez cadavérica, no pudo reprimir la tos y mientras le saludaban, entregándole pergaminos y obsequios, se nos estremecía el corazón de dolor. Alguien, desde la sala de espectadores, le gritó que se sentara. Pero Chéjov puso cara de disgusto y permaneció de pie durante todo el homenaje, que fue bastante prolongado, situación que habría sido más de una vez objeto de risa en varias de sus obras. Y tampoco entonces pudo reprimir una sonrisa. Uno de los literatos inició su discurso casi con las mismas palabras con que Gáiev saluda a un viejo armario en el primer acto:

—Querido y muy respetado... —en vez de la palabra «armario», el literato colocó el nombre de Chéjov— os saludo —etc, etc. Antón Pávlovich me echó una mirada de soslayo a mí, que hacía el papel de Gáiev, y una sonrisa pérfida pasó por sus labios.

Los agasajos resultaron solemnes, pero dejaron una impresión lúgubre: parecían ritos funerarios. Nos dejó el ánimo entristecido.

El espectáculo tuvo un éxito mediano; y nosotros mismos nos reprochábamos no haber sabido, desde el principio, hacer ver lo más importante, lo más bello y valioso que encerraba la pieza. Antón Pávlovich murió sin haber podido gozar del verdadero éxito de su última obra.

Con el correr del tiempo, cuando el espectáculo hubo madurado, se pusieron de manifiesto las grandes condiciones de muchos de nuestros artistas: en primer lugar, la actriz O. L. Knípper, que desempeñaba el papel principal de Ranévskaja; Moskvín en el papel de Epijódov; Kachálov en el de Trofímov, Leonídov en el de Lopájin; Gribunin en el de Píshchik; Artiom en el de Firs, y Murátova en el papel de Charlotta. Yo también coseché muchos laureles en el papel de Gáiev, y durante los ensayos recibí las ruidosas aprobaciones del mismo Antón Pávlovich tras la salida final del

cuarto acto.

Se acercaba la primavera de 1904. La salud de Antón Pávlovich iba de mal en peor. Aparecieron síntomas alarmantes en la región del estómago, y eso hacía pensar en una tuberculosis intestinal. Un consejo de médicos decidió que había que llevarlo inmediatamente al extranjero, a Badenweiler y de inmediato empezaron los preparativos para la partida. Hacia el final, todos sentíamos deseos irreprimibles de ver a Antón Pávlovich con más frecuencia. Pero no siempre la salud le permitía recibir visitas. Sin embargo, a pesar de la enfermedad, el buen humor y la vitalidad no lo abandonaron nunca. Se interesaba vivamente por nuestros espectáculos, y en especial por una obra de Maeterlinck que en aquella temporada se ensayaba muy asiduamente.^[258] Era preciso tenerlo al día, enseñarle las maquetas de los decorados y explicarle el montaje escénico.

Ya estaba pensando en otra obra de orientación completamente nueva para él. Realmente, el tema que había concebido no tenía, a juzgar por las apariencias, nada de chejoviano. Véase si no: dos amigos, ambos jóvenes, aman a la misma mujer. El amor común y los celos crean unas relaciones sumamente complicadas, que culminan con la partida de ambos en una expedición al Polo Norte. Los decorados del último acto muestran un enorme navío aprisionado entre los hielos. Al final de la obra, ambos amigos ven un fantasma blanco que se desliza por la superficie de la nieve. Evidentemente, era la sombra o el alma de la mujer amada que había fallecido allá lejos, en un rincón de la patria.

Esto es lo único que pudimos saber de Antón Pávlovich sobre la nueva obra que había ideado.

Durante el viaje por el extranjero, según contaba O. L. Knípper-Chéjova, Antón Pávlovich disfrutaba viendo la vida cultural europea. Sentado en su balconcito en Badenweiler observaba la actividad que se desarrollaba en la oficina de Correos delante de su casita. La gente acudía a ella de todas partes, con sus pensamientos expresados en cartas, y desde aquel punto los pensamientos se diseminaban por todo el mundo.

—¡Es maravilloso todo esto! —exclamaba.

En el verano del año 1904 llegó de Badenweiler la triste nueva de la muerte de Antón Pávlovich.

—*Ich sterbe*^[259] —fueron sus últimas palabras. Su fallecimiento fue hermoso, tranquilo y solemne.

Después de su muerte se amó aún más a Chéjov en su patria, en Europa y en América. Sin embargo, a pesar de sus éxitos y de toda su popularidad, siguió sin ser comprendido ni apreciado por muchos en todo su valor. En lugar de escribir aquí un artículo necrológico, expresaré algunos pensamientos sobre él.

Hasta el día de hoy persiste la opinión de que Chéjov es el poeta de lo cotidiano,

el cantor de los hombrecillos grises e incoloros, de que sus piezas constituyen una página desolada de la vida rusa, un testimonio de la mediocridad espiritual del país. La insatisfacción que paraliza todas las iniciativas, la desesperación que mata las energías, los amplios espacios donde crece la típica melancolía eslava son, en general, los temas de sus obras.

Pero ¿por qué esta característica de Chéjov está en pugna tan abierta con mi imagen de él y con mis recuerdos? Yo lo vi mucho más a menudo alegre, animado y risueño que sombrío, aunque solía tratar con él en los peores períodos de su enfermedad. Allí donde se hallaba Chéjov, incluso enfermo, muy a menudo reinaba la broma, el chiste, la risa y hasta las travesuras. ¿Quién sabía hacer reír mejor que él o decir tonterías con semblante serio? ¿Quién odiaba más que él la ignorancia, la incultura, la grosería, el tedio, los chismes, la villanía y el eterno y ocioso tomar el té? ¿Quién más que él ansiaba la vida, la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones? Cualquier iniciativa, novedosa y útil, ya fuera una sociedad científica en ciernes, o el proyecto de un teatro nuevo, de una biblioteca, de un museo, todo eso constituía para él un verdadero acontecimiento. Hasta una simple mejora en las condiciones de vida cotidiana le animaba hasta emocionarle. Recuerdo, por ejemplo, su alegría infantil cuando un día le conté que en Moscú, en Krasnie Voroti^[260] se estaba levantando un gran edificio en lugar de una miserable casucha antigua que acababa de ser demolida. Antón Pávlovich lo contaba después con verdadera alegría, a todos los que iban a visitarlo; así de fuerte era su deseo de buscar en cualquier acontecimiento los presagios de la futura cultura rusa y de toda la humanidad, y no solamente en lo espiritual, sino también en su manifestación externa.

Lo mismo ocurría en sus obras: en medio de la completa desesperación que reinaba en Rusia en los años ochenta y noventa del siglo pasado, a veces chispeaban en ellas ideas luminosas, presagios optimistas sobre la vida al cabo de unos doscientos, trescientos y hasta mil años, en nombre de los cuales debíamos sufrir en el presente; se hablaba de nuevos inventos, merced a los cuales los hombres volarían por el aire y se aludía al posible descubrimiento de un sexto sentido.

¿No se han dado cuenta ustedes de que, durante la representación de las obras de Chéjov, se oye de repente en la sala una carcajada, tan sonora y alegre que es imposible oír otra igual en otros espectáculos? Pues, cuando Chéjov empuñaba la pluma para escribir un vodevil, era capaz de elevar la situación cómica hasta convertirla en hilarante bufonada.

¿Y sus cartas? Cuando las leo percibo en ellas un estado general de tristeza. Pero en el fondo de ésta brillan, como estrellas parpadeantes en el fondo del horizonte nocturno, palabras ingeniosas, comparaciones cómicas y rasgos hilarantes. A veces la cuestión raya en bromas, anécdotas y chistes de un bromista nato, del humorista profesional que vivía en el alma de Antoscha Chejonte^[261] y, más tarde, en el espíritu del enfermo y agotado Chéjov.

Cuando un hombre sano se siente animado y alegre, es natural, normal. Sin

embargo, cuando se trata de un enfermo condenado a muerte por sí mismo (pues Chéjov era médico), encadenado como un galeote al mismo lugar odioso, lejos de sus amigos y allegados, sin ver ante sí la menor esperanza de salvación, y que a pesar de ello sabe reírse y vivir con pensamientos luminosos, con fe en el porvenir, y, además, sigue atesorando riquezas culturales para las generaciones venideras, entonces esa alegría de vivir y esa vitalidad deben reconocerse como extraordinarias, exclusivas, ya que están muy por encima de lo normal.

Menos aún se entiende por qué a Chéjov se le considera envejecido para nuestro tiempo, y por qué existe la opinión de que no hubiera podido comprender la Revolución y la nueva vida que se está creando.

Desde luego, sería ridículo negar que la época chejoviana dista muchísimo, en su clima general, de los tiempos modernos y de las jóvenes generaciones educadas por la Revolución. Hay que reconocer que, en muchos sentidos, son diametralmente opuestos. Se comprende también que la actual Rusia revolucionaria, con su actividad y energía en la destrucción de los viejos modos de vida y en la creación de otros nuevos, no acepte, ni siquiera comprenda la inercia de los años ochenta del pasado siglo, con su pasividad y su angustiosa espera.

En aquel entonces, en medio del asfixiante estancamiento general, no había base para un alzamiento revolucionario. Solamente en alguna parte bajo tierra, en sótanos se preparaban y acumulaban fuerzas para futuros golpes demoledores. El trabajo de los hombres de vanguardia consistía únicamente en preparar el estado de ánimo social, en inculcar ideas nuevas explicando la inconsistencia de las viejas. Y Chéjov estaba junto a los que efectuaban ese trabajo preparatorio. Supo, como muy pocos, pintar esa atmósfera insufrible del estancamiento y ridiculizar la vulgaridad de la vida en sus obras.

El tiempo corre. Chéjov, que constantemente tendía hacia delante, no se habría quedado seguramente en el mismo lugar. Todo lo contrario: habría evolucionado con la vida y con el siglo.

A medida que se caldeaba el ambiente y todos los presagios indicaban la inminencia de la Revolución, Chéjov se volvía más resuelto. Se equivocan los que lo consideran falto de voluntad e indeciso, como muchos de los personajes descritos por él. Ya he dicho que en más de una ocasión nos sorprendió con su firmeza, clarividencia y decisión.

—¡Es horrible! Pero no se puede evitar. ¡Que sean los japoneses los que nos hagan mover del sitio! —me dijo Chéjov en una ocasión, muy agitado, pero firme y seguro, cuando en el aire empezó a respirarse el olor a pólvora.^[262]

En la literatura de ficción de finales del siglo pasado y del principio de éste, fue uno de los primeros que percibió la inevitabilidad de la revolución cuando ésta era solo un germen y la sociedad continuaba inmersa en los excesos del lujo. Él fue uno de los primeros que puso en marcha la sirena de alarma. ¿Quién, sino él, empezó a talar el espléndido y florido huerto de los cerezos, al darse cuenta de que su tiempo ya

había pasado y de que la vieja vida estaba irrevocablemente condenada al derribo?

El hombre que, desde mucho tiempo antes, presintió muchas de las cosas que ahora se han cumplido habría sabido aceptar todo lo que había presagiado.

Si embargo, es posible que los recursos literarios de Chéjov sean demasiado suaves para el hombre actual. El modo generalmente aceptado de describir escénicamente a un personaje progresista, a un revolucionario, requiere una protesta efectista, teatral y enérgica, una brusca acusación, amenazadoras exigencias. Todo eso está ausente, en efecto, en las obras de Chéjov. Pero no por esto sus obras se tornan menos convincentes o vigorosas.

En su llamamiento hacia la renovación de la vida, Chéjov recurría a menudo a un método de demostración a la inversa. Decía: éste es un hombre bueno y este otro también, y aquel tercero también, y todos son buenas personas; sus vidas no carecen de cierta belleza, y hasta sus defectos son entrañables y cómicos. Pero todo, tomado en su conjunto, es aburrido, innecesario, agobiante, carente de vida. ¿Qué hay que hacer entonces? Es necesario cambiarlo todo mediante un esfuerzo común y luchar por una vida distinta, mejor.

En quienes no se percatan de esto, en quienes no entienden a Chéjov, percibo rigidez, falta de sensibilidad y de una imaginación que alce el vuelo y profundice en la esencia de la obra de arte. Y todo es consecuencia de una postura prosaica y pequeño burguesa con respecto al arte que le quita a éste su principal vigor.

También nosotros, los actores de escenario, nos enfrentamos con harta frecuencia a las obras del poeta con exigencias mezquinas, tratando de subrayar lo que menos importa de ellas.

La transmisión escénica de los sueños chejovianos ha de tener relieve, y el *leitmotiv* de la obra debe resonar a lo largo de toda la función. Desgraciadamente, el sueño de Chéjov es mucho más difícil de traducir en el escenario que la parte externa, costumbrista, de la obra. Por eso con tanta frecuencia en el teatro se ve entre tinieblas el motivo principal de la obra y realzados en primer plano los aspectos cotidianos. A veces ese desplazamiento del centro de gravedad se produce no solo por culpa del director, sino también de los propios actores. Así, por ejemplo, los que hacen el papel de Ivánov en la obra del mismo nombre lo representan como un neurasténico, y así despiertan en el espectador únicamente compasión por un hombre enfermo. Sin embargo, Chéjov trató de presentar a un hombre fuerte, a un luchador de la vida social. Lo que ocurre es que tampoco Ivánov puede aguantar hasta el final y se siente derrotado en la desigual lucha contra las condiciones que pesaban en la realidad rusa de aquel tiempo. La tragedia no reside en que su protagonista caiga enfermo, sino en que las condiciones de la vida son insoportables y requieren una reforma radical. Den ese papel a un actor con una gran fuerza interior y no reconocerán a Chéjov, o más bien lo conocerán por vez primera, en su verdadera dimensión. Den a Lopájin, en *El huerto de los cerezos*, la amplitud de un intérprete como Shaliapin, y a la joven Ania el temperamento de Yermólova; que el primero se ocupe de talar con toda la fuerza

que realmente tiene aquello que considera caduco; y la joven niña, que junto con Petia Trofímov presentía la proximidad de la nueva época, que lance su grito a la paz del mundo entero: «¡Salud, vida nueva!», y comprenderán que *El huerto de los cerezos* es una pieza viva, actual, cercana a nosotros, que la voz de Chéjov suena con brío enardecedor, ya que él mismo no miraba hacia atrás, sino hacia delante.

Chéjov tenía muchas facetas, como cualquier dramaturgo-artista, y una de ellas miraba hacia el escenario, hacia nosotros los actores; eran fundamentos y principios netamente teatrales, su visión de los problemas de nuestro arte, de su esencia y técnica, del modo de escribir para la escena, etc. En este aspecto profesional de nuestro arte, al margen de todas las ideologías o cuestiones político-sociales, no es tan importante *qué* es lo que escribe el poeta o *qué* interpreta el actor, sino *cómo* lo hacen. Nosotros, los especialistas en el trabajo de actores y directores, debemos estudiar al poeta desde el punto de vista dramático, escénico y actoral.

¿Se ha hecho esto? ¿Qué actor se ha puesto a estudiar la técnica de la creación dramática de Chéjov, con sus nuevas modalidades, sus posibilidades de dirección escénica, las singularidades teatrales, desconocidas hasta su aparición, que exigen una nueva psicología actoral y un nuevo modo de sentir? ¿Quién de nosotros ha profundizado en el monólogo de Tréplev sobre el nuevo arte? ¿Conocen los actores estas tablas de la ley? Desde luego que habrán aprendido el texto de memoria, podrán recitarlo como el padrenuestro, pero ¿han penetrado en el sentido interior, oculto tras las palabras del texto?

—Es digno de admirar —me dijo un día Maurice Maeterlinck— hasta qué punto se desinteresan nuestros actores de su arte, su técnica, su filosofía; en definitiva: del arte de representar y del virtuosismo.

Aquellos actores que, pagados de sí mismos e imbuidos de superioridad, dicen que Chéjov ha envejecido no han crecido lo suficiente para alcanzar su altura. Son precisamente ellos los que están atrasados en nuestro arte; son ellos los que, sin entender de qué se trata, quieren pasar por encima de Chéjov, con un dejo de desprecio. Pero no se puede avanzar sin pasar por todos los peldaños de nuestro arte, por todas las etapas señaladas desde hace tiempo de su desarrollo natural y orgánico.

Chéjov representa un hito en el camino de nuestro arte escénico marcado por Shakespeare, Molière, Luigi Riccoboni,^[263] el gran Schroeder,^[264] Pushkin, Gógol, Shchepkin, Griboiédov, Ostrovski y Turguénev. Tras estudiar a Chéjov y afirmarnos en su postura, esperaremos un guía nuevo que nos lleve a superar otra etapa de este camino eterno, que lo cruce con nosotros y ponga un nuevo jalón para las futuras generaciones de actores. Desde allí, desde el nuevo fortín conquistado, se abrirá un amplio horizonte de nuevos avances.

Las obras de quienes, como Chéjov, marcan etapas, pasan por encima de las generaciones; no pasan las generaciones por encima de ellas. Los temas de la vida

tratados por los artistas envejecen, pierden el pulso de la actualidad y dejan de entusiasmar a aquellos para quienes no existe la perspectiva histórica. Pero las verdaderas obras de arte no mueren por esta razón, ni pierden su valor dramático. Y, aun cuando Chéjov parezca envejecido en alguna de sus obras y resulte inaceptable para la generación del período posrevolucionario, su mundo aún no ha comenzado a vivir en nuestros teatros con la plenitud que merece.

Por consiguiente, el capítulo sobre Chéjov aún no ha terminado, aún no se ha leído como es debido, no se ha profundizado en su esencia y el libro se ha cerrado prematuramente.

Es menester reabrirlo, estudiarlo y leerlo hasta el final.

El Estudio de la calle Povárskaia

Sucedió un hecho insignificante que, sin embargo, me produjo una gran impresión. Al montar una de las obras de Maeterlinck, *Los ciegos*, necesitábamos la estatua del pastor que fallecía y permanecía tendido en el suelo, del pastor que era el guía espiritual de una indefensa muchedumbre de ciegos. Me dirigí con este fin a uno de los escultores de entonces, que era de tendencia izquierdista. Vino éste al teatro para ver los bocetos y las maquetas, le expuse mis planes de escenificación que, dicho sea de paso, no me satisfacían. Después de escucharme, el escultor me dijo, en el tono grosero que estaba muy de moda entre los reformadores, que para mi espectáculo se requería una «escultura de estopa». Dicho esto se fue, según me parece, sin haberse despedido. Este incidente me produjo una fuerte impresión, no por la poca educación del escultor innovador, sino porque había sentido la verdad en sus palabras y, con mayor claridad aún, acababa de reconocer que nuestro teatro se había metido en un callejón sin salida. No había caminos nuevos, y los viejos se estaban desmoronando.

Sin embargo, de entre nosotros, muy pocos se habían puesto a pensar en el futuro. ¿Para qué? El teatro tenía éxito, el público acudía en masa y todo parecía transcurrir en el mejor de los mundos. Otros, entre ellos Vladímir Ivánovich y algunos actores aislados, sí se daban cuenta de la situación. Había que hacer algo en el teatro que inquietase tanto al director que había perdido perspectiva como a los actores que se estaban anquilosando por la falta de innovación. En efecto, yo tenía la sensación de salir a escena vacío interiormente, provisto apenas de los hábitos externos del oficio, sin fuego interior.

Vino nuevamente un período de búsqueda, durante el cual lo nuevo se convertía por sí mismo en objetivo. Lo nuevo por lo nuevo. Se perseguían sus raíces y se trataba de descubrirlas no solamente en el arte escénico, sino también en las demás artes: en la literatura, en la música y en la plástica. Solía detenerme mucho tiempo ante las obras de Vrubel^[265] o de los otros innovadores de aquel tiempo y, siguiendo lo que para mí ya era una costumbre como actor y director, trataba de penetrar mentalmente en el cuadro con el fin de impregnarme del estado de ánimo del artista, pero no de una forma externa, sino introduciéndome en el mismo Vrubel o en las figuras pintadas por él y adaptándome físicamente a ellas. Pero la cuestión es que el contenido interior expresado en el cuadro es indefinible, inasible para la conciencia;

solo se experimenta en momentos aislados de iluminación, tras los cuales se olvida. Durante esos chispazos subconscientes de inspiración, parecía que obligaba a pasar al mismo Vrubel a través de mí, de mi cuerpo, músculos, gestos, poses y que éstos empezaban a expresar la esencia del cuadro. Memorizaba lo que acababa de descubrir físicamente y lo comprobaba delante del espejo con mis propios ojos, verificando los rasgos que había traspasado a mi cuerpo, pero, para mi sorpresa, lo que reflejaba el espejo era apenas una caricatura de Vrubel, un actor casi siempre desfigurado por los conocidos clichés de opereta. De nuevo me dirigía hacia el cuadro, de nuevo lo observaba hasta sentir, a mi modo, que me transmitía su contenido interior, verificaba mi estado físico general y mi estado emocional, y entonces volvía a descubrir horrorizado el mismo resultado anterior. En el mejor de los casos lograba «imitar» solo la forma externa de las líneas vrubelianas, olvidando la esencia interior del cuadro.

En tales minutos me sentía como un músico obligado a tocar un instrumento roto o desafinado, que no puede hacer otra cosa que mutilar monstruosamente los sonidos o, como un paralítico que intenta expresar una bella idea, pero su voz y su lengua, en contra de su voluntad, no emiten más que sonidos desagradables y repugnantes.

«No —me decía—, mis fuerzas son insuficientes para hacer este trabajo, puesto que las formas de Vrubel son demasiado abstractas, demasiado inmateriales. Están muy lejos del concreto y bien dotado cuerpo del hombre contemporáneo, cuyas líneas están establecidas de manera permanente, inmutable.» En efecto, es imposible cortar a un cuerpo vivo los brazos y los hombros para darles la inclinación con que aparecen en el cuadro; tampoco se podrían alargar los brazos, piernas y dedos, tal y como exige el pintor.

En otros momentos, cuando estaba más animado, pensaba de manera distinta: «No es cierto —me decía—, la causa no está en que nuestro cuerpo es material, sino en que no está suficientemente entrenado, en que no es flexible ni dócil y sí muy inexpresivo. Se ha acomodado a las exigencias de la vida burguesa cotidiana, y únicamente sirve para expresar sentimientos vulgares y prosaicos. Para la transmisión escénica de las vivencias superiores del poeta los actores tienen a su disposición todo un surtido especial de manidos clichés, como el *alzar trágico de los brazos* con las palmas y los dedos extendidos de una manera especial, como el modo de *sentarse teatralmente*, como el *marchar* en vez de caminar, etc. ¡Era precisamente esto! En nosotros existen, bien arraigados, dos tipos de gestos y movimientos que se utilizan para transmitir en el teatro todo lo elevado, sublime y abstracto: unos son comunes y naturales, los otros no tienen nada de común, son antinaturales y faltos de vida. Estos últimos gestos y movimientos fueron creados, hace mucho tiempo, por los cantantes italianos, los cuadros malos, las ilustraciones baratas y las tarjetas postales. ¿Acaso es posible, con estas formas vulgares, transmitir lo subconsciente, lo sublime, lo noble que tiene la vida del espíritu humano, precisamente eso que infunde tanta belleza y hondura a Vrubel, Maeterlinck o Ibsen?».

Volví la mirada hacia la escultura en busca de raíces para el nuevo arte del actor, pero los resultados y las deducciones fueron exactamente los mismos. Me dirigí a la música, tratando de reflejar sus sonidos por medio de mi cuerpo y sus movimientos y una vez más llegue a la conclusión de que estábamos todos intoxicados por el veneno del viejo ballet y la vieja ópera, con minúscula.

«Dios mío —protestaba en mí la voz de la duda—, ¿acaso nosotros los actores estamos condenados por nuestro cuerpo material a servir y transmitir eternamente todo lo groseramente real? ¿No estamos acaso llamados a avanzar un poco más allá de lo que en su tiempo hacían (por cierto excelentemente) nuestros pintores realistas? ¿Acaso en el arte escénico somos únicamente «itinerantes»?^[266] ¿Y el ballet? —trataba de consolarme otra voz interior—. ¿Y sus mejores representantes, tales como la Taglioni,^[267] la Pávlova^[268] y otros? ¿Acaso no se habían emancipado de su cuerpo material? ¿Y los acróbatas del circo que como pájaros vuelan por los aires de trapecio en trapecio? Cuesta creer que tienen cuerpo material. ¿Por qué entonces, nosotros, los actores dramáticos, no podemos emanciparnos de la materia y prescindir del cuerpo? ¡Hay que buscar! ¡Hay que desarrollar esa cualidad en uno mismo!»

Y de nuevo, en medio del silencio de la noche, delante del espejo, empezaba el trabajo con el cuerpo, como solíamos hacer en otros tiempos, en la casa situada junto a Krasnie Voroti.

Después me ocupaba de la voz, que tenía abandonada y descuidada desde hacía mucho tiempo. ¿Acaso el sonido de este órgano humano es tan material y grosero que está incapacitado para expresar lo «abstracto», lo elevado y noble? He aquí, por ejemplo, a Shaliapin (que por aquel entonces subía cada vez más alto, hacia las cumbres de la gloria mundial). ¿No ha conseguido él lo que nosotros perseguimos en el drama?

«Sí, pero eso ocurre en la ópera, donde hay música», volvía a confundirme la voz de la duda.

¿Y es que la voz de la conversación no puede volverse musical?

Trataba de pronunciar fragmentos de prosa, declamar versos, pero al hacerlo chocaba de nuevo con un antiguo y odiado conocido: el cliché teatral. Cuanto más buscamos la sonoridad en la conversación escénica, y cuanto menos preparada para ello se halla nuestra voz, tanto más obligados nos vemos a recurrir a las más diversas artimañas, tales como las florituras y otras estratagemas declamatorias, con las que tratamos de reemplazar nuestro habitual modo de hablar en escena.

En realidad, cuando estamos en el escenario, carecemos de voces melodiosas, casi todos hablamos a tropezones, a golpes, como suena la música en el piano sin pedales. ¿Es posible, acaso, expresar con voces semejantes sentimientos elevados, el dolor mundial, la sensación de misterio del ser, la eternidad?

Sin embargo, en los momentos de inspiración, cuando por causas inexplicables se empieza a sentir no el significado superficial de las palabras, sino la profundidad que hay tras ellas, se encuentra la sonoridad buscada, la sencillez y la nobleza perseguida.

Y en esos minutos, la voz suena, y aparece la musicalidad del discurso. ¿Cuál es la causa? ¡Es un misterio de la Naturaleza! Solo ella sabe aprovechar el aparato humano igual que un virtuoso sabe aprovechar su instrumento musical. Sabe extraer fuertes sonidos hasta de un afónico. En confirmación de lo que acabo de decir, relataré el siguiente caso:

Uno de nuestros camaradas actores tenía la voz extremadamente débil, hasta el punto de que casi no se le oía desde la sala. Ni el canto ni ningún otro medio artificial para reforzarle la voz conseguían ayudarlo. En una ocasión, durante un paseo que dimos en el Cáucaso, nos atacaron unos enormes perros pastores, que clavaron sus colmillos en nuestras indefensas pantorrillas. Mi asustado compañero gritó tan alto que le oyeron a una versta de distancia; resultó que poseía una voz muy fuerte, pero quien podía dominarla no era él, sino la naturaleza.

«Lo cual significa —me decía yo— que todo consiste en llegar a sentir el papel, y entonces todo surge automáticamente.»

Trataba pues, de sentir, de inspirarme, pero lo único que conseguía era espasmos en el cuerpo. Procuraba penetrar en la profundidad de las palabras y el resultado era la torpe forma de hablar de un retrasado mental.

En ese período de dudas y búsqueda me encontré casualmente con Vsévolod Emílievich Meyerhold, antaño actor del Teatro del Arte de Moscú. Al cuarto año de existencia de nuestra compañía, se fue a provincias, reunió una compañía y emprendió la búsqueda de un arte nuevo, más moderno. Entre nosotros existía una diferencia: yo solo buscaba lo nuevo, sin conocer el camino ni los medios para alcanzarlo, mientras que Meyerhold, al parecer, ya había encontrado el camino, pero aún no estaba en condiciones de recorrerlo por completo, en parte por falta de medios materiales y en parte por la débil constitución de su elenco. Así que ya había encontrado a quien tanto necesitaba entonces en mis búsquedas. Decidí ayudarlo en sus nuevos trabajos, que, según me pareció, coincidían en mucho con mis ideas.

Sin embargo, ¿dónde y de qué manera podíamos llevar a término nuestras iniciativas? Era indudable que requerían un gran trabajo previo, de laboratorio. No había lugar para eso en un teatro en el que se daban funciones todos los días, donde había que cumplir tareas complejas y, además, un presupuesto rígidamente calculado. Se imponía la necesidad de una institución especial, calificada acertadamente por Vsévolod Emílievich con el nombre de Estudio Teatral. No era éste un teatro listo para funcionar, ni una escuela para principiantes, sino un laboratorio para experimentar con actores ya formados.

Empezó un intenso trabajo para crear el Estudio. Y aquí volvieron a repetirse todos mis errores anteriores de los tiempos de la Sociedad de Arte y Literatura.

Lo conveniente habría sido evitar que el Estudio se ampliase antes de tiempo, instalándolo al principio en un local pequeño y modesto que no requiriera grandes

gastos de mantenimiento. Pero me entusiasmé y alquilé un teatro en desuso por un precio relativamente bajo.^[269] Con ello, los gastos del negocio se decuplicaron de golpe. Apareció la necesidad de hacer grandes reformas, de adaptarlo, de contar con todo un personal que se encargara del mantenimiento y la limpieza del edificio. Mientras tanto, un grupo de jóvenes pintores entusiasmados por el Estudio, a la cabeza de los cuales estaban Sapúnov^[270] y Sudeikin,^[271] responsables de la parte pictórica, ofrecieron sus servicios para decorar el vestíbulo. En este trabajo su fantasía juvenil se enardeció. Llegaron al extremo de pintar de verde todo el suelo de parquet, lo cual hizo que se torciese, de manera que hubo que levantarlo y reemplazarlo por otro nuevo.

Igual que en los tiempos de la Sociedad de Arte y Literatura, el Estudio se hallaba dividido en varios departamentos. El musical estaba en manos del talentoso y entusiasta I. A. Sats y otros jóvenes compositores. No les satisfacían los sonidos orquestales de los instrumentos comunes, que no alcanzaban a agotar todos los sonidos posibles en la música. Se plantearon la interesante tarea de buscar nuevos instrumentos con los que enriquecer la orquestación. Por ejemplo: ¿carece de belleza el caramillo pastoril que tenemos la posibilidad de escuchar en el silencio de la mañana estival, a la salida del sol? ¿Acaso este sonido no es necesario en la música? ¿Y cuál de los instrumentos que figuran en la orquesta puede reproducirlo, aunque solo sea aproximadamente? ¿Es el oboe, el clarinete? Todos esos sonidos son artificiosos, en ellos no se percibe la naturaleza. Se pusieron a revisar y a probar los más variados instrumentos, populares y antiguos, tales como domras^[272] y liras ucranianas, con las que los cantores ciegos se acompañan al cantar salmos, o al relatar la canción de Alejo, el hombre de Dios; recordaban los instrumentos caucásicos con sus sonidos específicos, ausentes en una orquesta. Se decidió hacer una excursión por toda Rusia para reunir a toda una agrupación de músicos y actores aún no conocidos, salidos del pueblo, formar una orquesta y renovar la música.

La excursión se llevó a cabo, encontraron e incluso trajeron algunos interesantes rapsodas, de los que nadie sabía nada hasta aquel momento. Por ejemplo, entre ellos se contaba un pastor genial, un virtuoso del caramillo, que podía competir, por la fuerza y la musicalidad de su instrumento casero, con cualquier virtuoso de los instrumentos de viento, sin perder la ingenuidad y el aroma de los campos y los bosques. Trajeron un trío extraordinario, una madre con dos hijos, con voces extraordinarias: la niña era una altísima soprano, el niño era una admirable contralto y la madre un barítono masculino que, como si fuera una gaita, sabía prolongar el sonido indefinidamente sin tomar aliento; era imposible notar los momentos en que ella respiraba. Jamás en mi vida me he tropezado con una capacidad respiratoria semejante. Encontraron contadores de cuentos, narradores de leyendas, y rapsodas que salmodiaban sus bilinas^[273] y relatos. Encontraron también unas plañideras que sabían llorar a los difuntos con una cadencia especial de sus voces. Descubrieron un narrador, discutible desde el punto de vista estético, pero cuya originalidad y talento

estaban fuera de toda duda. Imitaba a un borracho y reproducía sus sollozos, sus golpes en el pecho, sus gritos desahogados de desesperación y, entre lágrimas, contaba relatos tristes de su amada, o del hermano o amigo caídos en el campo de batalla, o de la madre que, tras abandonar a sus hijos, les empujaba a tomar la senda de la corrupción. Mientras los contaba corrían por su cara ríos de lágrimas, su temperamento desgarraba el alma y era imposible mirarlo y escucharlo sin estremecerse ni llorar, aunque su interpretación era poco estética.

En vez de frenar a aquella joven tropa, yo mismo me entusiasmaba y entusiasmaba a los demás. ¡Es que las nuevas ideas me parecían magníficas!

De nuevo nos pusimos a buscar socios capitalistas, y mientras los encontrábamos, empezamos a gastar por adelantado, a cuenta de las futuras ganancias. Se hicieron anticipos para cubrir los numerosos gastos, se reunió parte del elenco. Pero no se encontraba ningún capitalista, y todos los gastos del Estudio, como era natural, recaían sobre mí, a pesar de que la mayor parte de la deuda ya contraída por la Sociedad de Arte y Literatura aún no había logrado amortizarla.

Seleccionamos a jóvenes actores y alumnos de los teatros y escuelas de San Petersburgo y Moscú, entre ellos los ya célebres Pievtsov, Kostromskói, V. Podgorni, V. Maksímov, Munt y otros.

Igual que cuando se formó el Teatro del Arte, los ensayos se hacían en la aldea de Púshkino. Hice construir un cobertizo igual que el que entonces existía, dispuse que todo el elenco se mudara en verano a las dachas alquiladas que rodeaban al cobertizo y yo mismo me ausenté de Moscú todo el verano con la intención de volver en otoño y comprobar cómo iba el trabajo. Consideré que, para que la empresa tuviese éxito, debía dar plena independencia a los jóvenes, ya que mi presencia y mi autoridad podría presionarles, condicionar su fantasía, la voluntad del director y de los actores. Y algo así los arrastraría hacia un terreno que yo conocía de sobra. En cambio, esperaba que la sensibilidad juvenil les sugeriría algo propio, nuevo, arrastrándome a mí tras ellos. Y entonces, al comprender las sugerencias, podría, con la ayuda de la experiencia, fijar las bases del joven arte nuevo.

A lo largo de todo el verano me enviaron las actas de los ensayos y cartas en las que se exponían los nuevos principios y recursos empleados en las representaciones que se ensayaban en el Estudio. Eran originales e inteligentes. Pero ¿serían aplicables en la práctica?

El *credo* del nuevo Estudio, en pocas palabras, se reducía a que el realismo había muerto. Había llegado la hora de lo irreal en el escenario. Lo que había que reflejar no era la vida tal y como transcurre, sino como la percibimos confusamente en nuestras ensoñaciones o visiones y en otros momentos de máxima elevación espiritual. Todo ese estado anímico debía transmitirse escénicamente, del mismo modo en que lo transmitían en el lienzo los pintores de nueva formación, los músicos de la nueva orientación y los poetas modernos en sus versos. Las obras de todos esos pintores, músicos y poetas no tenían contornos definidos, o melodías determinadas y

acabadas, como si fueran trazos de pensamientos. La fuerza del arte nuevo residía en las combinaciones, en la configuración de colores, de líneas, de notas musicales, en la resonancia de las palabras. Son ellas las que crean ese estado general que contagia inconscientemente al espectador. Son ellas las que hacen las alusiones que obligan al espectador a crear con su propia imaginación.

Meyerhold hablaba hermosa e inteligentemente de sus planes y pensamientos, hallando para su expresión palabras sumamente acertadas. Por las actas y las cartas me enteré de que, en el fondo, no divergíamos y de que, por el contrario, buscábamos la misma verdad que ya habían encontrado artistas de otras ramas del arte, pero que nosotros todavía no habíamos alcanzado.

«¿Y si todos estos descubrimientos no fuesen más que el resultado de un simple entusiasmo, de un autoengaño? —me asaltaban las dudas—. ¿Y si todo esto no emanaba del interior, de las vivencias internas, sino que venía a través del ojo y del oído, en calidad de simple imitación de las formas nuevas? Era fácil decir: traed al escenario todo cuanto vemos en la pintura, en la música y en las demás artes que se nos han adelantado. Pero ¡para ellas es fácil! El lienzo del pintor acepta todas las líneas y formas que imagina la inverosímil fantasía. Pero ¿qué podemos hacer nosotros con nuestro cuerpo material?...»

¡Yo mismo no veía entonces medio alguno para la realización de lo que vislumbraba en mi imaginación, o de lo que veía en los cuadros, oía en la música o leía en los versos! No sabía cómo encarnar en el escenario las sombras más sutiles de los sentimientos transmitidos mediante palabras. Me sentía incapaz de llevar a la vida todo lo que me entusiasmaba en aquel entonces, y pensaba que se necesitarían decenios, siglos, toda una cultura, para que nosotros, los actores, recorreríamos el mismo camino que ya han recorrido otras artes.

«Sin embargo, ¿quién sabe? ¡Es posible que la nueva cultura joven pueda crear actores nuevos, capaces de superar todas las dificultades vinculadas con la materialidad de nuestro cuerpo, gracias a la fuerza de la creación espiritual!», me decía en los momentos en que renacía la esperanza.

En aquellos instantes de animación, creía que cada generación lleva en sí algo propio, inaccesible para la generación anterior, aquellas novedades que en vano buscábamos en nosotros mismos y en el arte antiguo. Posiblemente para ellos era completamente normal todo lo que a nosotros nos parecía impropio, lo que nosotros solo estábamos en condiciones de desear.

«¡Qué más da si cometen muchos errores en los ensayos del nuevo Estudio! ¡Ni siquiera es importante que el resultado del trabajo sea totalmente negativo! ¿Acaso no es útil averiguar qué es lo que no se debe hacer?» Así me consolaba en los momentos de duda.

Llegó el otoño y regresé a Moscú. En el cobertizo de Púshkino donde ensayaba el Estudio me enseñaron el resultado del trabajo hecho durante el verano, pero no las obras enteras, sino escenas aisladas, las más características de los planteamientos

innovadores. Hubo muchas cosas interesantes, nuevas, inesperadas. El director había mostrado un gran ingenio e inventiva.

Vi el ensayo de muestra con mucha atención y me fui muy tranquilo.

Los miembros del Estudio continuaron con su trabajo en Púshkino, mientras yo reanudaba mis habituales quehaceres en el Teatro del Arte de Moscú, en espera de que me llamasen para ver un ensayo general. Pero la invitación no llegaba.

Finalmente fue señalado el ensayo general de *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck, de *Schuck y Jau* de Hauptmann, y de algunas obras en un acto de varios autores. Todo se volvió entonces claro. Los jóvenes e inexpertos actores eran capaces, con la ayuda de un director de talento, de mostrar al público sus nuevos logros solamente en fragmentos pequeños. Pero, cuando hubo que desarrollar obras de enorme contenido interior, con diseños delicados, y además con una estética de convención, los jóvenes delataron su infantil falta de recursos. El talento del director trataba de ocultar la incapacidad de los actores, que en sus manos eran simple arcilla para modelar bellas agrupaciones y movimientos que expresasen sus sugerentes ideas. Pero, como los intérpretes carecían de la necesaria técnica actoral, el director solamente pudo demostrar sus ideas, principios y búsquedas; no tenía con qué ni con quién plasmarlos, y por ello, las interesantes ideas del Estudio se convirtieron en una teoría abstracta, en una fórmula científica. Nuevamente llegué a la conclusión de que, entre los propósitos de un director y su realización mediaba un trecho bastante largo; que el teatro estaba creado, en primer lugar, para el actor, sin el cual no puede existir, y que para el arte nuevo se necesitaban actores también nuevos, con una técnica completamente renovada. Y dado que en el Estudio no había actores así, su triste destino se me aparecía con claridad. En semejantes condiciones habría sido posible crear un estudio para el director y para sus montajes escénicos, pero por aquel entonces me interesaba únicamente en la medida en que fuera útil para el trabajo del actor y no para disimular simplemente sus defectos. Por tal razón, un estudio de este carácter, aunque fuera muy hermoso, no respondía a mis ideas de entonces, sobre todo si tomamos en consideración que por aquella época yo ya había empezado a desilusionarme del trabajo de los pintores en el escenario, de las telas, colores y cartulinas, así como de todos los recursos externos de escenificación y de todos los trucos de dirección. Todas mis esperanzas se orientaban hacia el actor y hacia la elaboración de unas bases firmes para su creación y su técnica.

Abrir un estudio, a mi entender, representaba un peligro para la misma idea que me había impulsado a crearlo, pues expresar torpemente esa idea equivalía a matarla.

[274]

Por entonces —otoño de 1905— estalló la Revolución. Los moscovitas no estaban para el teatro. La inauguración de una empresa nueva se postergó sin fecha fija. De haber prolongado su agonía, no se habría podido pagar a todo el mundo. Por ello decidimos cerrar apresuradamente el Estudio.

En el Teatro del Arte de Moscú hubo quien se alegró del fracaso del Estudio, pues por su culpa sentían celos de mí. Ahora, una vez liquidado, regresaba por entero al seno de mis viejos compañeros.

—Stanislavski se metió donde no debía, probó, se quemó las alas y comprendió que sin nosotros, los viejos, no va a ninguna parte —murmuraban.

Pero nosotros, es decir, Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y yo, veíamos con claridad que nuestro arte se hallaba en una encrucijada, que necesitábamos traer aire fresco a la compañía, que no podíamos quedarnos por más tiempo en Moscú; no porque nos lo estorbara la inminente revolución ni la inquietud reinante en todo el país, sino porque nosotros mismos ignorábamos hacia dónde debíamos dirigirnos y orientarnos, y qué era lo que debíamos hacer. Solo había una salida: ya que no teníamos motivo para quedarnos en Moscú, lo mejor era organizar un viaje al extranjero.

Y aquí sobrevino un acontecimiento que nos dio el empujón, el impulso necesario en esa dirección. En el Teatro del Arte de Moscú fue anunciado el estreno de una nueva obra de Gorki, *Los hijos del sol*.^[275] Antes del estreno corrieron por la ciudad rumores alarmantes de que los elementos de la extrema derecha, los ultrarreaccionarios integrantes de las «centurias negras», que consideraban nuestro teatro de extrema izquierda y a Gorki un enemigo de la patria, se disponían a asaltarnos durante la función. Los espectadores que asistieron sufrían una tensión extrema, a la espera del escándalo prometido. Y de ahí que, en el último acto de la obra, cuando se escenificaba uno de los tumultos que estallaban en las ciudades durante la epidemia de cólera, cuando a través del patio de la casa de los protagonistas irrumpía en el escenario una muchedumbre de figurantes, el público los confundió con miembros de las «centurias negras» que asaltaban el teatro. Alguien lanzó un grito en la sala. Se levantó un ruido descomunal, empezó la histeria, tanto de mujeres como de hombres. Alguien se precipitó a bajar el telón. Cuando el público se convenció de que había confundido a las masas de la escena con los centuriones negros, la obra pudo continuar, aunque la sala se había vaciado bastante.

Este suceso tragicómico nos sirvió de pretexto para empezar a hablar de la necesidad de una rápida partida.

En octubre dio comienzo una grandiosa huelga, tras la cual estalló la sublevación armada. El teatro fue cerrado temporalmente. A los pocos días se interrumpieron las descargas de fusilería en las calles, pero se mantuvo el estado de sitio. No se podía andar por la calle después de las ocho de la noche.

En estas condiciones, nuestro viaje al extranjero tenía la suficiente justificación.

El primer viaje al extranjero

Para los preparativos del viaje al extranjero, toda la dirección del teatro se reunió en mi domicilio de la calle Karetni Riad. Vinieron dispuestos a pasar la noche, pues había que resolver, costara lo que costara, el problema que había motivado la reunión y, una vez tomada una decisión, habría que despachar un «adelantado» a Berlín para que alquilase el teatro, encargase los decorados, etc. Los que se quedasen en Moscú tendrían que encontrar el dinero necesario y organizar todo para el viaje que se preparaba. La sesión se prolongó toda la noche, e incluso después de que todos los invitados se hubieron acostado y apagado las luces, los debates no cesaron, tanto más cuanto que nadie tenía ganas de dormir.

A los pocos días, el actor A. L. Vishnievski marchó al extranjero en calidad de adelantado, y el 24 de enero de 1906 toda la compañía, y yo mismo, con mi mujer e hijos, salimos para Berlín vía Varsovia.

A llegar a Berlín, el tiempo nos dio una acogida bastante favorable. Aunque estábamos a finales de enero, se podía salir a la calle con abrigos de otoño. Con motivo del matrimonio de uno de los miembros de la familia imperial, la ciudad estaba repleta: como no encontrábamos alojamiento en ningún hotel, alquilamos un piso entero que acababa de dejar libre un club teatral. Allí nos repartimos las habitaciones entre mi familia y yo, Vladímir Ivánovich, Knípper, Vishnievski y otros actores. No diré que estábamos muy cómodos, pero en cambio resultaba muy original y, sobre todo, muy divertido.

Los primeros días, aunque nuestra llegada había sido anunciada en la prensa por el conocido crítico teatral Wilhelm Scholz, la actitud de los alemanes hacia los rusos y en particular con nosotros, no fue muy hospitalaria: los trabajadores del teatro tenían ideas bastantes primitivas sobre el arte ruso; al parecer, nos confundían con un circo, o unos acróbatas, y se extrañaban de que no hubiéramos traído trapecios, ni escaleras, ni cables gruesos, ni alambres. Los decorados que habíamos encargado no estaban listos. Todos los talleres y fábricas estaban ocupados con los pedidos que venían de Estados Unidos y no hacían mucho caso de los revolucionarios rusos. Nos salvaron nuestros propios obreros, que habían venido de Moscú, bajo la dirección de I. I. Títov,^[276] que estaban con nosotros desde la fundación del Teatro, que conocían y amaban nuestro trabajo, que habían sido educados en nuestros principios y que, por

así decirlo, estaban alimentados con nuestra propia leche. En unas cuantas noches de trabajo (durante el día, el teatro estaba ocupado por los ensayos de una compañía alemana), cuatro hombres hicieron todo lo que no conseguimos que hiciera toda una fábrica con un mes de antelación. Pero con eso no acabaron los obstáculos. Para tener derecho a trabajar por la noche en el escenario, tuvimos que abonar a todo el personal obrero del teatro una tarifa por horas extraordinarias.

Conseguimos reunir un grupo de colaboradores entre los emigrados rusos. En vista de que, tras la derrota en la guerra contra Japón y tras la Revolución, el desprecio por los rusos en el extranjero se estaba generalizando, teníamos la misión de rehabilitar, en la medida de lo posible, nuestra reputación. En primer lugar, había que despertar la admiración de todo el mundo mediante la disciplina y la capacidad de trabajo de los actores. Todos lo comprendieron y la conducta fue ejemplar. Los ensayos se sucedían, con pequeños intervalos, de la mañana a la noche, dentro del mayor orden, cosa que desconocían por completo en el teatro en el que íbamos a actuar. Muy pronto surgieron algunas leyendas sobre nuestra vida de entre bastidores. La actitud ante nosotros mejoró, pero aún distaba mucho de lo ideal.

La carencia de medios materiales y la falta de experiencia nos impidió hacer la publicidad necesaria en una gran ciudad europea. Nuestros carteles, diseñados por Símov, eran sumamente hermosos y elegantes y por ello insuficientes para herir la vista y servirnos de reclamo. Además eran pocos y se perdieron entre los anuncios comerciales de las muchas firmas que abundan en toda gran capital europea. Es cierto que el teatro estaba repleto en el estreno, pero apenas llegó a la mitad a partir de la segunda función.

Inauguramos la serie de espectáculos con la representación de *El zar Fiódor*.^[277] Estaba en juego nuestra reputación aquella noche, no solo en el extranjero, sino también en la misma Rusia, pues seguramente no nos habrían perdonado un fracaso. Además, si eso ocurría ¿qué haríamos después? Tendríamos que regresar casi sin dinero, ya que habíamos gastado nuestros fondos antes de que se levantara el telón. No voy a describir los nervios de los actores y la tensión entre bastidores durante la primera función. Nos extrañó que los tramoyistas nos felicitasen antes del debut. Resultó que había venido al teatro un prestigioso y veterano actor berlinés, el gran Haase,^[278] en compañía de su mujer. Nos dijeron que esto constituía un buen augurio, puesto que esta pareja de ancianos iba al teatro solo en los casos más extraordinarios. Al parecer, nuestro espectáculo atraía, si no al gran público, por lo menos a la intelectualidad berlinesa. El primer cuadro de *El zar Fiódor* fue recibido con estruendosos aplausos, y al levantarse el telón del segundo, los aplausos y las ovaciones se reanudaron, con una intensidad mayor aún. El éxito del espectáculo crecía en cada acto. Un antiguo amigo nuestro, el célebre actor alemán Barnay, no hacía más que venir a vernos para alentarnos y tranquilizarnos. Al terminar la función nos hicieron salir al escenario una infinidad de veces, y recibimos todos los tributos de un gran éxito. Se produjo un cambio radical en el trato recibido por parte del

personal de escena y de todo el teatro: en vez del desprecio y la negligencia, ahora casi nos hacían reverencias.

Las primeras críticas de la prensa, que habrían de decidir nuestra suerte en el extranjero, fueron esperadas, como es natural, con gran emoción e impaciencia. De nuestro estado de ánimo en aquellos momentos puede dar testimonio el siguiente cuadro. Al día siguiente de nuestro debut, a primera hora de la mañana, en cuanto nos trajeron los diarios matutinos, a mi mujer y a mí nos despertaron los actores que vivían en nuestro domicilio: nuestros compañeros y sus mujeres. Olvidando toda compostura, irrumpieron en tropel en nuestro dormitorio, unos en pijama, otros en albornoz, otros en bata, con rostro triunfante y enardecido. Una de las mujeres, que dominaba perfectamente el alemán, tradujo literalmente a todos los congregados las críticas que acababan de aparecer. Se hubiera podido decir, a juzgar por éstas, que acabábamos de tomar a Berlín por asalto, y que habíamos triunfado en todos los frentes. Pudimos admirar los conocimientos de literatura rusa que poseían los críticos alemanes y su profunda información sobre nuestra vida en general. A veces se hubiera dicho que la crítica había sido escrita por algún ruso o, por lo menos, por personas que hablaban el ruso: hasta tal punto era sutil y aguda su comprensión no solo de la parte literaria del espectáculo, sino incluso de los detalles del trabajo de los actores. Al preguntar yo a una de las personas informadas de qué manera se arreglaban los periódicos para formar a tales conocedores del teatro, ésta me descubrió una de las modalidades, completamente inteligentes y lógicas, que se practicaban en Alemania: «Encomendamos a un crítico principiante —me dijo— que escriba un artículo, no para censurar, sino para realzar, pues censurar sabría hacerlo cualquiera, hasta uno que no entendiera nada de la materia: mientras que ensalzar debidamente puede hacerlo solo aquel que es un conocedor profundo».

Aun así, el éxito de *El zar Fiódor*, de las obras de Chéjov, de Ibsen y de Gorki, y otras críticas, todavía más brillantes, poco nos ayudaban con la taquilla. La recaudación continuó siendo escasa hasta que empezó a interesarse por el teatro el emperador Guillermo en persona. Al principio llegó al teatro la princesa, luego la emperatriz y, por fin, el propio káiser. Un domingo nos comunicaron desde palacio que el emperador pedía para el día siguiente, lunes, que se representase para él *El zar Fiódor*. Pero para ese día estaba anunciado el estreno de *El doctor Stockmann* de Ibsen. Hubo que suspender el estreno y empezar a vender entradas para *El zar Fiódor*. Las imprentas estaban cerradas, pues era domingo, de modo que también los carteles anunciadores saldrían tarde, es decir, el mismo día de la función. Desde la administración se informó de todo ello a palacio. Sin embargo, a la media hora, repitieron la petición del káiser de, a pesar de todo, representar al día siguiente la obra solicitada. Al parecer, la corte conocía a su Berlín mejor que nosotros. Los carteles que salieron al día siguiente estaban cruzados por una banda roja que decía: «A petición del emperador», y eso fue suficiente para que las entradas se agotaran en pocas horas.

Guillermo llegó al teatro luciendo uniforme ruso. Físicamente era un poco distinto a como lo habíamos imaginado, a juzgar por los retratos. Era, en realidad, un hombre rechoncho, de escasa estatura, bastante picado de viruelas, con bigotes corrientes ligeramente peinados hacia arriba, muy lejos de los que solían figurar en las fotografías. Estaba sentado en el lugar principal del palco, rodeado por todos los miembros de su familia, y se comportaba con bastante desenvoltura, dirigiéndose a cada rato a los que lo acompañaban en el palco, o inclinándose hacia delante, hacia la platea, haciendo señales de aprobación a los actores de su teatro, que estaban sentados entre el público, y señalándoles el escenario. Varias veces aplaudió demostrativamente. O es un hombre entusiasta, o es un buen actor, pensábamos nosotros. En los entreactos, nos llamaron a Vladímir Ivánovich y a mí al palco imperial, donde Guillermo nos hizo una serie de preguntas de carácter formal respecto al teatro. Al terminar la función, y después que el público hubiese abandonado la sala, Guillermo y los superintendentes de muchos teatros reales se quedaron aún mucho tiempo en el palco, mostrando interés por nuestra compañía. Tuvimos que informarles sobre el trabajo de entre bastidores, como habitualmente se dice «de la a a la z», entre algunas interrupciones del káiser, que se dirigía a los superintendentes, indicándoles lo que faltaba en los teatros alemanes en comparación con el nuestro.

Después de la visita de Guillermo, las recaudaciones aumentaron, y hacia el final de nuestra gira, que se prolongó cinco o seis semanas, nuestro éxito ya no se limitaba a la parte artística, sino que, también pudimos anotar a nuestro favor un éxito material nada despreciable. Después de esto, llegaron los obsequios y los homenajes. Fuimos objeto de muchos honores por parte de los artistas alemanes, sociedades y personas aisladas, y por la de la colonia rusa. Pero una impresión particular dejaron en nosotros dos de las recepciones y comidas; una se celebró en el pequeño piso del anciano Haase, y la otra, en la del famoso escritor Hauptmann. Para no perturbar la marcha de la vida doméstica, los berlineses suelen organizar las comidas solemnes en restaurantes o en hoteles y solo en los casos en que se quieren conceder a alguien un honor muy especial y una hospitalidad exclusiva, la recepción y la comida se organiza en la propia casa, lo que, naturalmente, ocasiona importantes ajetreos y gastos. Y nuestro teatro fue merecedor de este honor. Haase se entusiasmó tanto con nuestros espectáculos que invitó a su pequeño piso a todo el Berlín teatral, representado por una pareja —hombre y mujer— de cada uno de los principales teatros de la capital alemana. A la fiesta asistieron también los antiguos actores de la compañía de Meiningen, que se habían congregado en Berlín para ensayar el espectáculo que se daba en honor del fundador del elenco, el anciano duque, con motivo de su cumpleaños. Sabiendo cuánto apreciaba yo la famosa compañía, el anciano Haase quiso darme la alegría de presentarme a los actores con cuyo trabajo me había deleitado tanto en otro tiempo. En los numerosos discursos intercambiamos muchos agradecimientos y, acabada la cena, me hicieron sentar en medio de todos los

actores y me pidieron que contase, paso a paso, todo el curso de nuestra labor escénica. Esta conferencia, difícil y compleja, se tuvo que desarrollar en alemán, idioma que por aquel tiempo yo tenía casi olvidado. De esta recepción, excepcionalmente cordial, dispensada por el veterano actor alemán y por su simpática mujer, conservo los recuerdos más cálidos.

Otra recepción y almuerzo, que ya mencioné, organizado por Hauptmann, también tiene su pequeña historia. Hauptmann vino varias veces a ver nuestras funciones. Su amor a la literatura rusa y la influencia de ésta sobre él son harto conocidos. En el primer espectáculo que vio, *Tío Vania*, conoció por vez primera el arte escénico ruso. En los entreactos, sentado en el palco en compañía de su mujer y de sus más allegados, Hauptmann manifestaba en voz alta las opiniones más lisonjeras sobre Chéjov y sobre nuestro teatro, a pesar de su modestia.^[279] Era natural que, antes de nuestra partida de la capital alemana, a Vladímir Ivánovich y a mí nos pareciese necesario testimoniar nuestro respeto al dramaturgo con cuyas obras nuestro teatro se dio a conocer al público ruso. En el reducido piso de Hauptmann encontramos un completo desbarajuste. Resultaba que su mujer, que le había servido de modelo —según dicen— para el personaje de Rautendelein en *La campana sumergida*, y para Pippa en *Pippa baila*, era una gran entusiasta de la música orquestal y, si no me equivoco, inclusive de la batuta, que solía empuñar muy gustosa. Al parecer esperaba un ensayo musical, puesto que la pequeña sala estaba llena de atriles. La falta de espacio para la orquesta le había hecho invadir el gabinete del escritor. Hauptmann nos recordó al difunto Antón Pávlovich Chéjov: los dos estaban como emparentados por la modestia, el pudor y el laconismo al hablar. Desgraciadamente, nuestra conversación no pudo ser extensa, versar sobre muchos temas, ni ser elocuente, en primer lugar, porque nosotros mismos nos sentíamos turbados en presencia de este hombre extraordinario, y, en segundo lugar, porque nuestros conocimientos de alemán no eran suficientes para abordar temas literarios y artísticos. Hauptmann nos dijo que siempre había soñado para sus obras con una representación como la que nos había visto hacer, sin artificios ni convencionalismos teatrales, es decir, una representación sencilla, honda y de rico contenido. Los actores alemanes le aseguraban que sus ideas eran irrealizables, puesto que el teatro tiene sus requerimientos, exigencias y convencionalismos, que es imposible violar. Pero ahora, ya en el ocaso de su actividad literaria, acababa de ver aquello que había soñado toda la vida.

Madurez artística

El descubrimiento de verdades ya conocidas

La muerte de Chéjov le arrancó a nuestro Teatro un gran trozo de su corazón. La enfermedad y luego la muerte de Morózov hicieron otro tanto. La insatisfacción y la inquietud tras el fracaso sufrido con las obras de Maeterlinck, el cierre del Estudio de la calle Povórskaja, el descontento que sentía de mí mismo como actor, la falta de claridad, que me impedía ver hacia dónde ir, todo ello me quitaba el sosiego, me privaba de fe en mí mismo y me transformaba en un muñeco de madera, carente de vida, cuando actuaba.

A lo largo de muchos años de actividad escénica, empezando por el Círculo Alekséiev, y los grupos de aficionados, siguiendo con la Sociedad de Arte y Literatura y terminando con los años de trabajo en el Teatro de Arte de Moscú he aprendido mucho, he comprendido muchas cosas, me he tropezado con muchos obstáculos. Buscaba sin cesar la innovación, tanto en el trabajo interno de actor como en la práctica de la dirección y en los principios básicos del montaje escénico. Iba de un lado para otro, olvidando a veces importantes descubrimientos y entusiasmándome equivocadamente con lo fortuito y superficial. En los años que ahora paso a describir yo ya tenía, como resultado de mi experiencia artística, un bagaje repleto del más variado material relacionado con la técnica actoral. Todo se hallaba amontonado sin clasificar, confundido, entremezclado, sin el menor atisbo de sistematización, y en esas condiciones era sumamente difícil aprovechar el material atesorado. Era preciso poner orden, orientarse entre todo lo acumulado, revisarlo, valorarlo y, por decirlo así, distribuirlo en sus correspondientes anaqueles espirituales. Lo que estaba en forma bruta había que pulirlo y colocarlo como piedra fundamental en las bases del nuevo arte. Lo que el tiempo había gastado, se debía refrescar y renovar. De otro modo era completamente imposible avanzar.

En ese estado de ánimo llegué a Finlandia en verano a pasar las vacaciones. Una vez allí, durante los paseos matutinos, me iba hasta la orilla del mar y, sentado en una roca, pasaba revista mentalmente a mi pasado artístico. En primer lugar, deseaba comprender dónde se había ido mi anterior alegría por la creación. ¿Por qué antes me aburría los días que no actuaba, mientras que ahora, por el contrario, me alegraba los días que no tenía función? Dicen los profesionales que, cuando tienen que salir al escenario todos los días y repetir con mucha frecuencia el mismo papel, sucede esto.

Pero esta explicación no me satisfacía. Era evidente, a mi entender, que profesionales así sentían poco cariño por sus papeles, por su arte. Salvini, Duse,^[280] Yermólova hicieron sus papeles un número de veces muy superior al que me había tocado a mí, y eso no les impedía perfeccionarlos en cada función. ¿Por qué entonces yo cuanto más a menudo repetía los papeles, más retrocedía y me anquilosaba? Paso a paso hice una recapitulación de mi pasado, y empecé a ver con una claridad cada vez mayor que el contenido interior que ponía en los personajes al crearlos por primera vez y la forma externa en que acababan degenerando con el paso del tiempo distaban tanto uno del otro como el cielo de la tierra. Al principio partía de una hermosa y emocionante necesidad interior. Ahora solo quedaba de ella un cascarón hueco, una especie de serrín, un polvillo, unos restos incrustados en el cuerpo y en el espíritu por motivos casuales sin ninguna relación con el verdadero arte. Ahí estaba, por ejemplo, el papel de Stockmann. Recuerdo cómo antes, en las primeras actuaciones, me colocaba con facilidad en el punto de vista del hombre cuyas intenciones eran puras, que buscaba en el alma del prójimo solamente lo bueno, ciego a la mezquindad de las almas viles y sucias que le rodean. Las sensaciones con que había construido a Stockmann habían sido tomadas de recuerdos vivos. Ante mi vista habían acorralado a un buen amigo mío, hombre de honradez acrisolada, parecido al doctor Stockmann, por la única razón de que, debido a sus convicciones, no quiso hacer lo que le exigían personas poderosas. Cuando yo interpretaba este papel en el escenario, esos recuerdos vivos me guiaban inconscientemente y me excitaban cada vez más, estimulando mi creación actoral.

Pero con el correr del tiempo perdí aquellos recuerdos vivos tan estimulantes, la fuerza motriz de la vida espiritual de Stockmann, y el *leitmotiv* que cruza toda la obra.

Sentado en una roca a la orilla del mar en Finlandia, y reviviendo los anteriores procesos creadores, tropecé de manera completamente fortuita con los sentimientos de mi Stockmann, que había olvidado. ¿Cómo pude perderlos? ¿Cómo había podido pasarme sin ellos? ¿Y por qué recordaba tan bien todo lo externo, cada movimiento muscular de las piernas y brazos, de la expresión de la cara, del apretar de los ojos tan característico de una persona miope y otras manifestaciones físicas?

En las últimas funciones en el extranjero, como también antes, en Moscú, yo repetía mecánicamente esas «cosillas» del papel, muy elaboradas y fuertemente arraigadas, que no eran más que signos de la ausencia de sentimientos. En algunas partes trataba de ponerme lo más nervioso y exaltado posible y con tal fin hacía movimientos rápidos; en otras partes trataba de parecer ingenuo, y empleaba la técnica para adquirir una expresión infantil, inocente; y en otras acentuaba deliberadamente el modo de andar y los gestos típicos del papel. Todo lo cual era producto del aletargamiento de los sentimientos. Copiaba la ingenuidad pero no era ingenuo; movía rápidamente las piernas al caminar, pero no sentía ninguna prisa interior que fuera la causa del andar presuroso y los pasos menudos, etc. Hacía el

papel bastante bien, con bastante arte, imitaba las manifestaciones externas de vivencias y acciones, pero no experimentaba la menor vivencia ni necesidad real de acción. Función tras función había ido elaborado el hábito mecánico de hacer una gimnasia técnica establecida de una vez para siempre mientras la memoria muscular, que es muy fuerte en los actores, acababa de hacer lo demás, es decir, fijaba sólidamente los hábitos y las costumbres escénicas.

En Finlandia, en aquella roca, repasaba un papel tras otro, tratando de orientarme entre las vivencias a partir de las que se habían creado, es decir, entre los recuerdos que en otro tiempo me habían incitado a crear. En mi memoria revisaba las escenas de mayor dificultad en la creación del personaje, recordaba las palabras de Chéjov y de Vladímir Ivánovich, los consejos de los directores y de otros actores, mis propios tormentos creativos, aislaba las etapas del proceso de construcción y maduración de los papeles, releía los apuntes de mi diario de actor, que me recordaban todo cuanto experimentaba mientras creaba. Todo esto lo comparé con lo que, a lo largo de los años, se había acumulado en los músculos y había anidado en el alma. ¡Dios mío! ¡Cómo habían mutilado mi alma, mi cuerpo y hasta el mismo personaje los malos hábitos teatrales, los trucos escénicos, el deseo inconsciente de agradar al público, la engañosa apariencia de creación, repetida día tras día, función tras función!

¿Cómo podía proteger el papel de la degeneración, del anquilosamiento espiritual, de la dictadura de la rutina y los hábitos mecánicos? Se requiere cierta preparación espiritual antes de empezar el trabajo creativo, y hay que llevarla a cabo cada vez, antes de cada ensayo y de cada función. Era imprescindible ataviarse no solo corporalmente, sino sobre todo espiritualmente antes de cada función. Antes de crear, es indispensable saber introducirse en la atmósfera que haga posible el misterio de la creación artística.

Con el alma cargada de estos pensamientos y preocupaciones, regresé a Moscú tras mi descanso veraniego para iniciar la temporada de 1906-1907, y empecé a fijarme en mí mismo y en los demás durante el trabajo en el teatro.

A semejanza del doctor Stockmann, en ese momento acababa de hacer un gran descubrimiento y de comprender una verdad que muchos sabían desde hacía tiempo. Había comprendido que el estado en que se encuentra un actor en escena cuando se coloca frente a una embocadura fuertemente iluminada, ante una multitud de espectadores, es completamente antinatural y constituye el principal obstáculo para poder crear en público. Por si fuera poco, comprendí también que en ese estado físico y espiritual solo era posible fingir, representar, aparentar que uno está experimentando vivencias reales, cuando es completamente imposible vivir, entregarse a los sentimientos. Claro está que esto también lo percibía antes, pero solo a través del razonamiento, mientras que ahora acababa de sentirlo. Y en nuestro lenguaje sentir significa comprender. Por eso puedo decir que yo acababa de darme cuenta de una verdad que, aunque conocida por todos, suponía un descubrimiento para mí. La falta de naturalidad del actor en el escenario apareció ante mí, en el

momento a que me refiero, en la siguiente forma.

Imagínese que a usted le han puesto en exposición pública en un lugar muy destacado, digamos que en la Plaza Roja, frente a una multitud de unas cien mil personas. A su lado acaban de situar a una mujer a la que posiblemente ve por primera vez primera en su vida; y se le ordena que se enamore de ella públicamente, pero de tal manera que el amor le haga perder el juicio y que sea capaz hasta de suicidarse. Pero usted no está para amores. Usted está confundido, porque hay cien mil pares de ojos que le miran, esperando que usted les obligue a llorar, hay cien mil corazones que quieren emocionarse ante su amor ideal, abnegado y ardiente, puesto que para ello han pagado dinero por adelantado, y los espectadores tienen derecho a exigir de usted lo que acaban de comprar. Como es natural, ellos quieren escuchar todo lo que usted dice, y por eso usted se ve obligado a gritar tiernas palabras de amor que en la vida real se dicen a una mujer en un susurro y estando a solas con ella. Usted debe ser visible a todo el mundo, todos tienen que entender lo que dice y hace y por eso necesita hacer gestos y movimientos para aquellos que están lejos del escenario. ¿Es posible acaso pensar en el amor, y además, experimentar sensaciones amorosas en esas circunstancias? Sin embargo, usted tendrá que hacer esfuerzos en una gran tensión por culpa de su impotencia ante una tarea imposible.

Pero la rutina artesanal es precavida y ha ideado para estos casos todo un arsenal de símbolos, atributos, expresiones de las pasiones humanas, acciones histriónicas, poses, entonaciones, cadencias, florituras, trucos escénicos y recursos interpretativos que aparentan expresar sentimientos y pensamientos «de estilo elevado». Estos símbolos y clichés de sentimientos inexistentes, quedan fijados hasta en el vientre de la madre, y se convierten en mecánicos, inconscientes; están al servicio del actor cuando se queda indefenso en el escenario y con el alma vacía.

¿Qué puede hacer uno en una situación como la que acabamos de describir, para fingir un enamoramiento en el que cabe hasta el suicidio? Pues nada; basta con entornar los ojos, apretar las palmas de las manos contra el corazón, mirar al cielo, levantar las cejas, con expresión de mártir, gritar, agitar las manos, para impedir que el espectador se aburra y, ¡por lo que más quiera!, evitar a toda costa las pausas, tan deseadas en otros momentos, en los momentos de inspiración artística, cuando el silencio se vuelve más elocuente que las palabras.

Resulta de esta manera que el estado de ánimo habitual de un actor es el de una persona que se halla en el escenario y se ve obligada a manifestar exteriormente lo que no siente en su interior. Es precisamente en ese momento cuando se produce una dislocación en el actor. ¡Mientras el alma vive con sus estímulos cotidianos y prosaicos, con sus preocupaciones por la familia, por el pan de todos los días, por las ofensas pequeñas y mezquinas, por los éxitos y fracasos, el cuerpo se ve forzado a expresar los mayores estallidos emocionales de heroicos sentimientos y pasiones!

Este divorcio espiritual y físico entre el cuerpo y el alma es experimentado por los actores la mayor parte de su vida: de día, de doce a cuatro y media en los ensayos, y

de noche, durante la función, de ocho a doce. Así casi todos los días. Y al buscar salida a esa situación insoportable en que se halla una persona expuesta por la fuerza a la vista del público y obligada, contra su voluntad y contra sus necesidades, a impresionar cueste lo que cueste a los espectadores, acudimos a la mentira, a recursos artificiosos del juego teatral, y nos habituamos a ellos.

Desde que tuve clara conciencia de esa dislocación, la pregunta «¿qué puedo hacer?» no dejó de aparecérseme, como un aterrador fantasma.

Después de experimentar el daño y la falsedad del *estado de ánimo actoral*, me dediqué, como no podía ser de otra forma, a la búsqueda de otro estado espiritual y físico para el actor que está en escena, un estado que fuese beneficioso y no dañino durante el proceso creativo. Convengamos en llamarlo *estado creativo*, en vez de *estado de ánimo*. Comprendí entonces que a los genios el estado creativo casi siempre les llega en escena por sí solo, sin buscarlo, con la máxima intensidad y con plenitud. Las personas menos dotadas no lo experimentan con tanta frecuencia, sino solo los domingos, por así decirlo. Los que tienen menos talento, con menos frecuencia aún, digamos que solo en las grandes fiestas. Los mediocres alcanzan ese estado únicamente en casos excepcionales. No obstante, todos los que tienen algo que ver con el arte, en mayor o menor grado, son capaces de llegar al estado creativo por vías desconocidas, meramente intuitivas; pero no les es dado disponer de él según su propia voluntad. Lo reciben del mismo Apolo como un don celestial, y todo hace pensar que, por nuestros medios humanos, no estamos en condiciones de provocarlo en nosotros mismos.

Sin embargo, me hago una pregunta: ¿no habrá algún medio técnico que permita llegar al estado creativo? Por supuesto, eso no quiere decir que pretenda atraer la inspiración por medios artificiales. ¡Eso es completamente imposible! No es exactamente la inspiración, sino el clima propicio para ella; eso es lo que me gustaría aprender a crear en mí mismo a voluntad; esa atmósfera en la cual la inspiración acude a nosotros con más frecuencia y con más facilidad. Cuando un actor dice: «¡Hoy estoy inspirado, estoy en vena!», o cuando dice: «¡Hoy actúo con placer!», o «Estoy viviendo el papel», lo que quiere decir es que, por casualidad, está bajo el influjo del estado creativo.

Pero ¿cómo hacer para que ese estado no aparezca por azar, sino que lo produzca deliberadamente el propio actor, como si dijéramos «por encargo» suyo?

Si no es posible tomar posesión de él de una sola vez, ¿no se podría hacer por partes? Si es preciso elaborarlo cada vez por separado, sistemáticamente, mediante toda una serie de ejercicios, ¡que así sea! Si la naturaleza concede a los genios la capacidad de lograr el estado creativo pleno, quizá haya una posibilidad para la gente común de alcanzar un estado cercano a aquél, aunque exija un intenso trabajo; y, si no se llega a un estado pleno, que al menos sea parcial. Claro que una persona común y

corriente jamás se transformará en genio por esta vía, pero sí podría acercarse a lo que distingue a los genios de los demás.

Pero ¿cómo llegar a apoderarse de la naturaleza, del ser y de las partes constitutivas, de los elementos integrantes del estado creativo? Descifrar este problema se había convertido en «la pasión de turno de Stanislavski», como solían decir mis compañeros actores. No sé cuántas cosas probé para desentrañar el secreto. Me observaba a mí mismo —el interior de mi propia alma, por así decir—, tanto en escena, es decir, durante el proceso creador, como en la vida cotidiana. Observaba también a los demás actores cuando ensayaba con ellos papeles nuevos. Sometía a un minucioso análisis su trabajo. Les observaba desde el patio de butacas, llevaba a cabo todo tipo de experimentos, tanto conmigo como con ellos, agobiándolos; ellos se enojaban, decían que yo transformaba los ensayos en un laboratorio y que los actores no eran conejillos de indias cuyo comportamiento se estudia. Y tenían razón en sus protestas. Pero el objeto principal de mis observaciones seguían siendo los grandes talentos, tanto rusos como extranjeros. Pues ya que esos talentos, cuando estaban en escena, se encontraban en ese estado más frecuentemente que los demás, ¿a quién debía estudiar sino a ellos? Eso fue lo que seguí haciendo. Y esto es lo que obtuve de mis observaciones:

En todos los grandes actores, Duse, Yermólova, Fedótova, Sávina, Salvini, Shaliapin, Rossi, lo mismo que en los más dotados actores del Teatro de Arte de Moscú, he percibido algo que los emparentaba, que les era común a todos, algo que, al ver a uno de ellos, me recordaba a los demás. ¿Qué cualidad era ésa? Me perdía en conjeturas; la cuestión me parecía de una complejidad extraordinaria. Al principio apenas pude notar en mí mismo y en los demás que en el estado creativo desempeñaba un papel muy importante la libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el completo sometimiento de todo el aparato físico a las órdenes que emanan de la voluntad del actor. Gracias a esta disciplina se obtiene una excelente organización del trabajo creativo, con la que el actor puede expresar a través de su cuerpo, sin obstáculos, todo lo que siente su alma. Al mirar a los demás en tales momentos, yo, gracias a mi costumbre de director, llegaba a experimentar ese mismo estado creativo. Cuando ese estado aparecía en mí mismo estando en escena, experimentaba seguramente la misma sensación de liberación que seguramente siente un encadenado tras romper los grilletes que durante años le han impedido vivir y actuar con libertad.

Creí en mi descubrimiento y me entusiasmé tanto con él que empecé a transformar los espectáculos en ensayos experimentales. Lo que yo hacía no era actuar, sino que ejecutaba ante el espectador ejercicios inventados por mí. Solo me confundía un poco que ningún actor ni espectador se diese cuenta del cambio que se había operado en mí, a excepción de algunos cumplidos aislados, muy halagadores, acerca de tal o cual pose escénica, movimiento, gesto, etc., que notaron los espectadores más sensibles.

Un nuevo hecho casual me descubrió otra verdad elemental que sentí muy profundamente, es decir, que comprendí. Comprendí la causa de la sensación de comodidad que había empezado a tener en escena; comprendí que, además de relajar mis músculos, los ejercicios que hacía públicamente centraban mi atención en las sensaciones corporales y la apartaban de lo que pasaba más allá de las candilejas, en la sala, al otro lado de aquel horrendo agujero negro que era la embocadura del escenario. Al distraerme dejaba de temer al público y por unos minutos me olvidaba de que me encontraba en el escenario. Caí en la cuenta de que precisamente en aquellos minutos me sentía muy a gusto.

Poco después recibí una confirmación o, si se quiere, una explicación de mis observaciones. Durante una función en la que actuaba una celebridad de visita en Moscú, yo seguía con la máxima atención el trabajo del gran intérprete, y mi sensibilidad de actor percibió la conocida sensación escénica: una liberación muscular en combinación con una gran concentración general. Comprendí que toda su atención estaba dirigida no a este lado de las candilejas, sino al otro lado, al suyo; que estaba ocupado, no con lo que pasaba en la sala repleta de público, sino con lo que ocurría en el escenario; y que precisamente esta atención reconcentrada sobre un mismo punto me obligaba a interesarme por su vida en escena, tiraba de mí hacia él, despertaba mi deseo de averiguar qué era lo que le ocupaba allí con tanta intensidad. En aquel momento comprendí que, cuanto más quiere el actor divertir al espectador, más pasiva se vuelve la actitud de éste, pues espera que algo atraiga su atención, sin intentar siquiera participar en el proceso de creación artística que se produce en esos momentos en escena. Sin embargo, en cuanto el actor deja de interesarse por la gente que llena la sala, ésta empieza a volverse hacia él, sobre todo si el actor se siente interesado por algo importante para él mismo.

Mis observaciones posteriores sobre mí mismo y sobre los demás me hicieron comprender (esto es, sentir) que la creación es, ante todo, *la plena concentración de toda la naturaleza espiritual y física*. Se apodera no solo de la vista y del oído, sino de los cinco sentidos del hombre. Se apodera, además, del cuerpo, del pensamiento, de la mente, de la voluntad, de los sentimientos, de la memoria y de la imaginación. Toda la naturaleza, todo el ser espiritual y físico ha de ser orientado, durante el proceso creador, hacia lo que pasa en el alma del personaje representado. Esta nueva verdad la iba comprobando a la vista del público, mientras me iluminaban las luces de los focos, por medio de ejercicios que había ideado. Me propuse desarrollar mi atención sistemáticamente. Sin embargo, no voy a ocuparme aquí de cuestiones relativas a este trabajo. Espero dedicar a ello capítulos enteros de un futuro libro.^[281]

Un día presencié casualmente una escena entre bastidores en uno de los teatros moscovitas que me inspiró reflexiones de suma importancia sobre nuestro arte y me ayudó a comprender (es decir, a sentir) otra verdad conocida por todos. El primer actor y galán de la compañía solía llegar tarde a las funciones. Las agujas del reloj se acercaban a las ocho de la noche y él aún no estaba en el teatro. Ya se sabe que los

genios domésticos consideran que llegar a tiempo al teatro es humillante para su dignidad. ¡Al genio hay que esperarlo! Si no es así, ¿vale la pena ser genio? Lo *chic* consiste precisamente en llegar tarde. El ayudante de dirección corría como enloquecido por el teatro, se agarraba desesperado la cabeza y hacía llamadas telefónicas buscando a la celebridad por toda la ciudad. Los demás actores esperaban muy preocupados en sus camerinos sin saber qué hacer: terminar su maquillaje o quitárselo y prepararse para la obra que sustituiría a la primera, de no aparecer el caprichoso actor. Pero exactamente a las siete horas y cincuenta y cinco minutos el genio doméstico se dignaba llegar al teatro. Todos se santiguaban y se alegraban.

—Se hace la función; *él va a actuar*.

Y, en menos de lo que canta un gallo, el genio ya estaba vestido, maquillado y con la capa y la espada dispuesta. ¡*Él* ya sabe lo que tiene que hacer! Sus camaradas no podían ocultar su admiración y júbilo:

—¡Eso es un actor de verdad! ¡Fijaos! ¡Ha llegado el último, pero en el escenario es el primero! ¡Aprended de él los actores jóvenes!

Pero a este genio de andar por casa deberían decirle:

—¡Basta de pamplinas! ¿Acaso nadie entiende que no hay hombre en el mundo que, desde el restaurante y desde los chistes de mal gusto, pueda pasar en cinco minutos a la región de lo elevado y al subconsciente? Para hacerlo se necesita un acercamiento gradual. ¡Recuerden al anciano Salvini! ¡Es imposible subir de golpe desde el sótano hasta el sexto piso!

—Pero ¿y Kean? —nos objetará el genio doméstico—. ¡Recuerden que también él llegaba en el último minuto, y también a él todos lo esperaban ansiosos!

¡Ah, ese Kean histriónico! ¡Cuánto daño ha hecho con su ejemplo! Pero ¿acaso fue realmente tal y como le pintan en los melodramas?^[282] Y aun cuando fuera así, a mí no me cabe la menor duda de que este personaje gritaba y se alborotaba antes del espectáculo precisamente porque no había tenido tiempo de prepararse; sentía rabia contra sí mismo por haberse emborrachado el día de la función. La naturaleza del proceso creador tiene sus leyes, idénticas para Kean y para Salvini. Mejor sería poner como ejemplo a Salvini vivo que al difunto Kean, actor de melodramas de dudosa calidad.

Pero no; el genio de andar por casa siempre ha de copiar a Kean y no a Salvini. Siempre llegará cinco minutos antes de empezar la función, y no tres horas antes, como Salvini. ¿Y por qué?

El motivo es muy simple: para poder preparar internamente algo durante tres horas es preciso tener *algo* que preparar. Pero el genio de andar por casa no tiene nada más que su talento. Llega al teatro con el traje en la maleta, pero sin equipaje espiritual. Y en este caso, ¿qué puede hacer en su camerino de actor desde las cinco hasta las ocho de la noche? ¿Fumar? ¿Contar chistes? Esto se hace con más éxito en el restaurante.

¿Cómo explicar esta incongruencia? Algunos actores llegan al teatro cinco

minutos antes de empezar la función, mientras que otros, por el contrario, se presentan mucho antes del comienzo, repiten mecánicamente el texto del papel, se visten cuidadosamente y se maquillan temiendo llegar con retraso, pero se olvidan totalmente del alma. El cuerpo está preparado, el rostro maquillado; pero pregúnteles a unos y a otros:

—Ustedes se han vestido y maquillado pero ¿también han lavado, vestido y maquillado su alma?

En esto no pensamos nunca. Tenemos miedo de llegar tarde a nuestra salida a escena, tenemos miedo de salir desarreglados al público, sin acabar de maquillarnos. Pero no tememos llegar tarde al comienzo del proceso de vivencia del papel, siempre salimos al escenario sin preparación interior alguna, con el alma vacía, y no nos avergonzamos de nuestra desnudez espiritual.

No sentimos el menor cariño por el diseño interior del papel que, en su momento, durante su encarnación, surgió de forma natural en las formas externas de la creación escénica. Pero, en cuanto reconocemos su forma, lo fijamos mediante una rutina actoral puramente mecánica, olvidándonos del alma, que es el sentido primordial del personaje; y con el paso del tiempo el alma se marchita.

Al apartarnos del poder del sabio sentimiento creativo y caer bajo el influjo del histrionismo irracional, somos como una nave sin timón ni velamen. Vamos allí donde nos empuja el azar, el mal gusto de la masa, los trucos escénicos, el éxito fácil, la vanidad actoral, o cualquier otra exigencia con que tropecemos casualmente por el camino y que no tenga la menor relación con el arte. Estos son los estímulos del actor en escena cuando desaparece el sentimiento vivo que había antes, el momento en que se creó la vida espiritual del personaje.

¿Qué sentido tiene, entonces, subirnos al tablado? ¿Con *qué*, y *para qué* salimos a escena?

Estuve observando a otro gran actor cuando interpretaba sus personajes en la gira que hizo en Moscú. Empezó a pronunciar su monólogo. Pero al principio no acertó con el sentimiento correcto, sino que se dejaba llevar por el hábito actoral mecánico y caía en el falso énfasis. Yo le observaba con la máxima atención, y de pronto me pareció que le estaba sucediendo algo. En efecto, como un cantante que no diera con el tono, se puso a buscar el tono justo. Pareció que lo había encontrado. No, demasiado bajo. Se fue a un tono más alto. Ahora es demasiado alto. Un poquito más bajo. Ya está, había acertado con el tono exacto, lo comprendió, lo sintió, lo orientó, lo estabilizó, lo verificó, se tranquilizó y empezó a disfrutar artísticamente él mismo de su arte del lenguaje. Hablaba con toda libertad, sencillamente, con sonoridad e inspiración. El personaje rodaba ya como si fuese sobre raíles, arrastrando consigo al actor. Había empezado *a creer*. El actor debe, ante todo, creer en cuanto sucede a su alrededor y por encima de todo en lo que él mismo está haciendo. Y en lo único que se puede creer es en la verdad. Por eso hay que sentir constantemente esa verdad, hay que encontrarla, y para ello es preciso desarrollar en sí mismo una sensibilidad

artística capaz de percibirla. Y ustedes dirán:

—¡Venga ya! ¿Qué verdad es ésa si en escena todo es mentira, todo es ficticio? Los decorados, el cartón piedra, la pintura, el maquillaje, el vestuario, la utilería, las copas, las espadas sin filo, etc.? ¿Acaso todo eso es verdad?

Pero es que yo no hablo de esa verdad, sino de otra: de la verdad de mis sentimientos y sensaciones, de la verdad de la motivación interna creadora que trata de revelarse. No me interesa la verdad que se halla fuera de mí, en el exterior, sino la que está encerrada en mí mismo; me refiero a la verdad de mi posición frente a tal o cual fenómeno escénico, frente a tal o cual objeto, decorado, interlocutor intérprete de otro papel, frente a sus pensamientos y sentimientos... El actor se dice a sí mismo: «Todos estos decorados, objetos de utilería, maquillaje, vestuario, soledad ante el público, etc., son una completa mentira. Lo sé y no me importa nada. Para mí, carecen de significado las cosas. Pero... si todo lo que me rodea en el escenario fuera verdad, esto es lo que haría yo; ésta sería mi posición con respecto a tal o cual suceso»...

Comprendí que la creación empieza en el momento en que en el alma y en la imaginación del artista aparece ese mágico «si» creativo. Mientras exista una realidad palpable, una realidad cuya existencia tiene que aceptar el hombre lo quiera o no, el proceso de creación no puede iniciarse. Pero he aquí que aparece el mágico «si», es decir, la verdad supuesta, imaginada, en la que el actor sabe creer con la misma sinceridad, pero con entusiasmo mayor aún, que en la verdad auténtica. Exactamente igual a la fe con que una niña cree en la existencia de su muñeca, en toda la vida encerrada en ella y en todo lo que le rodea. Desde el momento en que aparece el «si», el actor es transportado del plano de la vida efectiva y real al de esa otra que se imagina. Una vez en que ésta se tiene por cierta, el actor se encuentra en condiciones de crear.^[283]

En el escenario, la verdad es aquello en que el artista cree sinceramente; y hasta la mentira más manifiesta tiene que constituirse en verdad en el teatro para poder llamarse arte. Para ello, el actor debe poseer una imaginación fuertemente desarrollada, una ingenuidad y confianza infantiles, una sensibilidad artística para la verdad y para todo lo que es veraz y verosímil tanto en su espíritu como en su cuerpo. Todas estas cualidades le ayudan a transformar la más grosera mentira escénica en la verdad más sutil a través de su relación con la vida imaginada. Convengamos en llamar a estas propiedades y capacidades del artista *sensación de verdad*. En ella reside el juego de la imaginación y nace la fe creadora, en ella está la barrera de seguridad contra la mentira escénica, el sentido de la medida, la reserva de ingenuidad infantil y la sinceridad del sentimiento artístico. Y resulta que esa sensación de verdad se alcanza con ejercicios, lo mismo que la concentración y la libertad muscular. No es éste el momento de hablar sobre las capacidades y recursos de este trabajo. Solo diré ahora que esta cualidad ha de ser llevada a tal grado de perfeccionamiento que todo cuanto se haga, se hable o se conciba en el escenario

pase previamente por el filtro purificador de la sensación artística de la verdad.

A partir del momento en que descubrí esta verdad tan ampliamente reconocida, sometí al control de la sensación de verdad todos mis ejercicios escénicos referentes a la relajación muscular y la concentración. ¿Y qué ocurrió? Pues que solo entonces, con la ayuda de la sensación de verdad, conseguí una auténtica relajación muscular y una auténtica concentración en el escenario durante la actuación.

En el curso de mis nuevas investigaciones y casuales descubrimientos intuitivos, comprendí, es decir, sentí con todo mi ser actoral, muchas otras verdades ya conocidas desde hace tiempo en la vida (pero no en el escenario). Todas ellas, tomadas en conjunto, contribuyeron a crear aquel hermoso estado actoral al que llamé *estado de ánimo creador*, para diferenciarlo de aquel otro dañino que es el *estado de ánimo actoral*, con el que yo estaba en lucha constante.

En aquel período de mi vida artística, los dos directores principales del teatro — Vladímir Ivánovich y yo— nos habíamos transformado en dos personalidades acabadas e independientes como directores. Naturalmente, cada uno de nosotros quería y estaba capacitado para caminar en solitario a lo largo de su propia línea, sin dejar por ello de ser fiel a los principios básicos comunes de la compañía.

En el pasado nos sentábamos a menudo los dos en la mesa de dirección y trabajábamos en común sobre tal o cual escenificación. Pero luego cada uno de nosotros tuvo su propia mesa, su propia obra y su propia escenificación. Esto no suponía ni una discrepancia en los principios básicos ni mucho menos una ruptura; era un fenómeno completamente natural: pues cada actor o cada pintor, para trabajar con pleno éxito, debe, tarde o temprano, salir al camino al que lo empujan las particularidades de su naturaleza y de su talento.

La separación de nuestros caminos, que apareció hacia la época de nuestra madurez artística, no hizo sino dar la posibilidad a cada uno de nosotros de revelarse más plenamente.

Debo señalar que precisamente a aquel período pertenecen las mayores proezas de Vladímir Ivánovich como director. Sus magníficas adaptaciones de *Los hermanos Karamázov* y *Los endemoniados*, de Dostoievski, en las que se pusieron de manifiesto tanto su honda penetración literaria como su habilidad para orientar la creatividad de los actores en la dirección señalada por él. Especialmente fue notable, por la audacia de la concepción escenográfica y por el colorido de la ejecución, la teatralización de *Los hermanos Karamázov*, en donde la parte exterior, decorativa, fue reducida a unas escasas alusiones pictóricas, y se cargó todo el peso, todo el centro de gravedad, sobre los actores. Algunos de ellos desvelaron en aquel montaje facetas inesperadas, como Leoníдов, que en el papel de Mitia Karamázov reveló un enorme temperamento dramático. El monumental espectáculo, que se representaba en dos noches consecutivas, llegaba en su segunda parte a tanta tensión que parecía anunciar el advenimiento de una nueva era de la tragedia rusa.^[284]

Al mismo tiempo, yo continuaba mi camino, lleno de dudas y de inquietas

búsquedas.

El drama de la vida

La primera experiencia en la aplicación práctica de los recursos encontrados en el trabajo de laboratorio, destinada a inducir un estado creativo en el actor, se llevó a cabo en la obra de Knut Hamsun, *El drama de la vida*.^[285]

Trataré de describir ese momento, yo diría culminante de mi vida artística.

Al menos para mí, *El drama de la vida* es una producción irreal, puesto que el mismo autor mira todo lo que ocurre en la obra con los ojos del protagonista, un soñador y filósofo —el genial Kareno— que está viviendo el momento supremo de su vida creadora. La obra está escrita sin sombras ni claroscuros, únicamente con los colores fundamentales de su paleta espiritual. Cada personaje encarna una pasión humana que atraviesa toda la obra: el avaro lo es siempre, el soñador sueña sin hacer otra cosa, el enamorado no hace más que amar, etc. Resulta así un cuadro pintado con franjas longitudinales de una completa gama cromática: verde, amarillo, rojo, etc.

El mismo Kareno, cuyo papel interpretaba yo, personificaba una idea elevada, una ensoñación. Teresita, enamorada de él, y en cuyo interior había empezado a cantar el Gallo Rojo, esto es, la voz de la sangre, vive única y exclusivamente con la pasión femenina, y todo el tiempo arde de amor por el protagonista de la obra. En uno de sus arrebatos pasionales se pone a tocar el piano impetuosamente, y en otro apaga la luz del faro durante una fuerte tempestad, puesto que en esos instantes navega hacia aquel lugar un buque con su rival: la esposa de Kareno. El viento y la tempestad, expresados, en sonidos musicales, arrecian. Al mismo tiempo, el postillón cojo, tan monstruoso como el mismo Quasimodo, espera ansiosamente a la víctima que ha elegido para satisfacer su lascivia: la bella Teresita. El padre de ésta no piensa en otra cosa que en obtener mayores ingresos de sus fincas, hasta que finalmente la avaricia lo lleva a la locura. En el momento culminante de la obra aparece una silenciosa y misteriosa figura agorera con la mano extendida pidiendo limosna; es el mendigo Tiú, apodado «Justicia», y que es el *fatum* de la obra.

Cada uno de los personajes marcha por el camino que su pasión ha trazado hacia una meta que está por encima de las fuerzas humanas y perece sin haberla alcanzado.

El protagonista, Kareno, es sorprendido en el momento en que empieza a escribir el capítulo más difícil de su libro sobre la Justicia. Para este fin, han erigido para él una torre de cristal cerca del cielo, puesto que era imposible crear en la tierra un

capítulo de tal naturaleza. Pero la tendencia espiritual del poeta a las alturas lucha contra los estímulos y pasiones terrenales. Éstos le impiden encarnar las ensoñaciones y las ideas que van madurando bajo la cúpula de la torre de cristal. Los hombres acaban por prender fuego a ésta, y con ella perecen todas las creaciones del genio, que había osado pensar en la tierra sobre cosas divinas.

En torno a esa tragedia del espíritu humano bulle la vida terrestre con todas sus calamidades. En la feria, entre las tiendas abarrotadas de mercancías, entre la masa de compradores y vendedores, hace estragos una epidemia de cólera, que imprime en todo tintes de pesadilla. Sobre el fondo blanco de las tiendas, como sobre una pantalla, se reflejan las negras sombras de los mercaderes, y eso les da aspecto de espectros. Las sombras de los mercaderes cortan telas, midiéndolas con el metro, mientras que las de los compradores a veces permanecen inmóviles y otras se agitan en una fila interminable. Las tiendas están dispuestas una al lado de otra, en los declives de una montaña, desde el proscenio hasta el fondo, por lo que todo el espacio de la montaña está atestado de sombras. Otras sombras parecidas vuelan con furia por los aires en un carrusel de feria. La música infernal tocada por un organillo que silba y chilla sigue a las sombras. Y en el proscenio unos hombres bailan con furia, en arranques de desesperación, y allí mismo, en medio de una magnífica danza, caen muertos, víctimas del cólera.

En medio de ese «festín durante la peste», en pleno caos carnal, surgen lo que parecen presagios de una desgracia: unos músicos espectrales, acompañados por golpes subterráneos procedentes de unas canteras donde unos gigantescos obreros extraen mármol para el avaro. Cansados, extenuados, salen los obreros a la superficie, y picos y hachas en mano se sitúan a lo largo de la pared, como un relieve escultórico que recuerda por sus poses y su aspecto, las esculturas de Ménier.^[286] Esa modalidad de bajorrelieve estaba entonces muy de moda, y resultaba una convención artística muy original en las escenificaciones.

Los decorados estaban realizados muy en consonancia con el plan general de escenificación, pues habían sido pintados en forma de grandes planos surcados por franjas muy claramente delimitadas, a base solo de los colores fundamentales; las montañas eran muy abruptas, los troncos de los árboles muy perpendiculares al suelo y las márgenes del río muy rectas.

La dirección (mía y de L. A. Sulerzhitski), las manchas pictóricas (de V. E. Egórov, y en el tercer acto, de N. P. Uliánov) y la música (de I. A. Sats) se habían elaborado en el espíritu de la tendencia de extrema izquierda entonces en boga, lo cual comunicaba a ese espectáculo una vivacidad nunca vista hasta entonces.

Lo conseguido por el teatro en el ámbito de la escenificación era de una magnitud considerable, y tenía tanta más importancia por cuanto que nosotros, en aquellos días, fuimos de los primeros en abrir una senda hacia el frente de la izquierda. Pero, como sucede siempre, la labor de los innovadores no es apreciada de inmediato. Aparecen otros, se apropian de lo que se ha descubierto antes de su llegada y vuelven a

mostrarlo de forma popular y accesible. Eso mismo nos sucedió a nosotros.

El éxito del espectáculo tuvo un carácter algo escandaloso. Una mitad de los espectadores, de tendencia izquierdista, con toda la determinación que les era característica, aplaudía frenéticamente y gritaba:

—¡Muera el realismo! ¡Abajo los grillos y los mosquitos! —Alusión a los efectos sonoros de las obras de Chéjov—. ¡Gloria al teatro de vanguardia! ¡Vivan los izquierdistas!

Al mismo tiempo que ellos la otra mitad de los espectadores o sea, la conservadora, la derechista, abucheaba y vociferaba ardientemente:

—¡Qué vergüenza para el Teatro del Arte! ¡Abajo los decadentes! ¡Abajo los comicastos! ¡Viva el viejo teatro!

Y en cuanto a los actores, ¿qué hicieron en aquella función? ¿En qué consistió su éxito? Responderé exclusivamente por mí mismo, sin aludir lo más mínimo a mis compañeros.

Sin sospecharlo, yo mismo me escondía detrás de los demás creadores del espectáculo, es decir, detrás de los directores, de los pintores, del compositor, etc., aprovechando la circunstancia de que los espectadores no saben distinguir el trabajo de unos y de otros en el conjunto del espectáculo.

En nuestro trabajo a menudo la impresión producida por los accesorios se atribuye a la interpretación de los actores; un vestuario y un maquillaje original se consideran imágenes creadas por nosotros; una bella música que acompañe a los actores para disimular algo su hablar monótono se confunde con nuevas modalidades actorales de expresión verbal de los sentimientos. ¡Cuántos espectáculos así se pueden enumerar donde los actores se esconden detrás del director, del escenógrafo y del músico! ¡Con cuánta frecuencia el fondo escenográfico oculta la esencia primordial de nuestro arte, el juego actoral!

Pero, cuando el espectador se encuentra cara a cara con el actor, entonces le da directamente su aprobación o su rechazo, olvidándose por completo de los demás participantes en la creación del espectáculo, ocultos entre bastidores.

También entonces ocurrió eso. Los espectadores dirigieron sus aplausos y silbidos a nosotros, los actores, y olvidaron a los demás. La impresión fue de éxito exclusivo de los actores. Sin embargo, habituado como estaba a ser sumamente exigente conmigo mismo y a no temer descubrir hasta las mismas raíces, las causas de cualquier suceso, no me dejé seducir por el éxito aparente que tuvo nuestro espectáculo. Para mí, éste fue de carácter netamente negativo, pues mi trabajo de laboratorio y las bases, recientemente confirmadas, de la técnica interior quedaron desacreditadas ante mis propios ojos.

Si profundizamos en lo sucedido, se verá que tenía sobrados motivos para desesperarme. La cuestión era que, al emprender el trabajo sobre *El drama de la vida*, yo había decidido montarla siguiendo los nuevos principios de la técnica interior que había probado en mi trabajo de laboratorio. Sobre esta base, dirigí toda mi atención al

aspecto interior de la obra. Y, para que nada distrajese a los actores, les quité todos los recursos externos de encarnación —gestos, movimientos, acciones—, que me parecían entonces demasiado corporales, reales, materiales, cuando lo que yo necesitaba era esa pasión incorpórea, en su aspecto más puro y descarnado, que nace de forma natural del alma del actor. Yo creía entonces que al actor le bastaban los ojos, el rostro, la mímica, etc. para transmitir su mundo interno. El actor inmóvil debía vivir la pasión que se le había encomendado con la ayuda de sus propios sentimientos y su temperamento. En mi entusiasmo por los recursos de la nueva técnica creía sinceramente que, para hacer visibles sus vivencias, le bastaba al actor con apoderarse en escena de su *estado creativo*, que solucionaba todos los males, y que el resto vendría solo.

Pero ¡cuál no sería mi sorpresa al ver que en la práctica ocurría justo lo contrario! Jamás se había apoderado tan intensamente de mí el estado actoral en lugar del estado creativo como en el espectáculo descrito. ¿Qué había ocurrido?

Yo pensaba que la ausencia de gestos me haría incorpóreo y me ayudaría a volcar toda mi energía y mi atención en la vida interior del personaje. Pero lo que ocurrió realmente es que la ausencia de gestos, forzada y sin justificación interna, así como la atención, obligada a centrarse en mi interior, desencadenó una tensión tan grande que me condujo a la rigidez del cuerpo y del espíritu. Las consecuencias de esta violación de la naturaleza fueron la huida de los sentimientos y la aparición de los hábitos mecánicos y los clichés y tópicos actorales. Intentaba extraer a la fuerza pasiones imaginarias de mi interior y lo que conseguía no era más que tensión muscular, garganta dañada y respiración jadeante. Esas violaciones de la naturaleza actoral no solo las aplicaba a mí mismo, sino a los demás, lo que dio origen a situaciones cómicas. Así, por ejemplo, en un ensayo, sorprendí la escena siguiente: un actor trágico, bañado en sudor, rugía, tirado en el suelo, tratando de expresar pasión, mientras que mi ayudante de dirección, montado sobre él a horcajadas le presionaba con todas sus fuerzas, gritando a voz en cuello:

—¡Más, más! ¡Dale! ¡Dale más, más fuerte!...

¡Y pensar que hacía poco yo había reprendido a uno de los directores por dirigirse a los actores como si fueran caballos que no pueden tirar del carro!

—¡Más, más! ¡Más fuerte! —arreaba el director—. ¡Vívelo! ¡Siéntelo! —arreaba el director.

Resultó que mis recursos, que tanto había elogiado, no eran mejores que los que yo criticaba tan apasionadamente en los demás. Y, sin embargo, yo seguía pensando que el asunto era muy simple: la pasión desnuda y nada más.

Pero la cuestión es que, en arte, cuanto más simple es algo, más difícil resulta hacerlo; lo sencillo debe ser rico en contenido: desprovisto de esencia, pierde todo su sentido. Lo simple, para convertirse en lo principal, para ocupar el primer plano, debe ser capaz de contener en su interior todas las complejidades de la vida, y eso exige un verdadero talento, una técnica perfecta y una rica fantasía, puesto que no hay nada

más aburrido que la simplicidad de una fantasía pobre.

Por eso la simple y descarnada expresión de la pasión, sin la ayuda de convenciones teatrales de ninguna clase, resultó ser el problema más difícil de solucionar; eso es algo que solo se le puede pedir a un actor consumado, dotado de una técnica perfecta. No es de extrañar que tal cosa estuviera fuera de nuestro alcance.

Mi estado después de la representación de *El drama de la vida*, era de desesperación. Parecía que todo el anterior trabajo de laboratorio, que había podido llevarme a la senda verdadera del arte nuevo, resultaba estéril, y que una vez más me había metido en un callejón sin salida. Pasé muchos días y meses entre dudas torturantes, hasta que comprendí un conocido axioma: en nuestro arte todo ha de pasar por la *costumbre*, que transforma todo lo nuevo en propiedad de uno, en algo orgánico que se constituye como una segunda naturaleza. Solo entonces es posible hacer uso de lo nuevo sin pensar en los medios mecánicos para su realización. Y eso se refería también al caso que me ocupaba: el estado creativo *podía* ser la salvación para el actor únicamente después de convertirse para él en algo normal, natural, único. Pero, si falta este requisito, el actor estará condenado a copiar solamente la forma exterior de la tendencia izquierdista sin justificarla internamente.

A partir de aquel momento moderé mis exigencias y decidí limitarme a tareas más sencillas y aplicar en ellas todo lo que había encontrado en el trabajo de laboratorio.

I. A. Sats y L. A. Sulerzhitski

El drama de la vida fue también memorable y significativo porque en él tomaron parte, por vez primera, dos hombres de un extraordinario talento, a los que el destino había deparado un papel importante en el desarrollo de nuestro teatro. Uno de ellos, como ya dije en otra oportunidad, fue L. A. Sulerzhitski,^[287] quien había resuelto ser director y aprender a mi lado. El otro era el músico y compositor I. A. Sats,^[288] que llegó al Teatro de Arte de Moscú desde el Estudio en la calle Povárskaia.

Hasta que Sats llegó al Teatro del Arte, nadie como él nos había mostrado cuál es el papel de la música en el arte dramático. Antes de empezar a trabajar asistía a todos los ensayos y tomaba parte, junto al director, en el estudio de la obra y en la elaboración del plan de montaje. Sumergido en todas las sutilezas de la idea general, comprendía y sentía, no menos que nosotros, el papel de su música: en qué lugar de la obra y para qué debía sonar, es decir, su música ayudaba al director en la creación del clima espiritual del montaje, socorría al actor que carecía de algún elemento para transmitir alguna parte del papel o clarificaba la idea fundamental de la obra. Plasmaba la quintaesencia de cada ensayo por medio de un tema musical o de acordes que le servían de material para la futura composición. Escribía la partitura definitiva en los últimos momentos, cuando ya no se podía esperar más. El proceso de creación se desarrollaba de la manera siguiente: Sats pedía a sus familiares que lo encerraran en uno de los cuartos más distantes, y que no lo dejaran salir de allí hasta que terminase la música en cuya creación estaba empeñado. Su deseo se ejecutaba al pie de la letra y la puerta se abría únicamente tres o cuatro veces al día para dar la comida al voluntario recluso. A lo largo de varios días y noches consecutivos, desde la habitación del prisionero llegaban tristes y solemnes acordes y cadencias, acompañados de su ridícula y afectada declamación, desde la cual, al parecer, pasaba al tema musical. Después todo se sumía en el silencio por unos días; a los familiares les parecía que el preso lloraba; creían que algo le había pasado, pero nadie se atrevía a llamar a su puerta, puesto que las relaciones con el mundo exterior estaban completamente cortadas en vista de que la menor comunicación con él habría podido matar en Sats todo deseo de seguir creando. Al terminar el trabajo, el exhausto compositor tocaba delante de mí y de Sulerzhitski, que era un buen músico. Después, una vez orquestada la composición, Sats la ensayaba con los músicos y de nuevo la

tocaba para nosotros. Entonces era cuando venían unas largas operaciones, torturantes para el compositor, en las que se amputaba lo superfluo para mayor condensación del resto. Tras esta segunda revisión, el compositor volvía a encerrarse, de nuevo copiaba su obra, otra vez ensayaba con la orquesta y practicaba una nueva operación quirúrgica, hasta que conseguía lo que deseaba. Por eso su música era siempre necesaria, imprescindible en el desarrollo del espectáculo. Podía tener un mayor o menor acabado, pero siempre era original, distinta de la de los demás. La música para *El drama de la vida* fue una de las principales virtudes del espectáculo.

Otra importante figura, surgida en el horizonte teatral con el montaje de *El drama de la vida*, fue mi amigo Leopold Antónovich Sulerzhitski, o como lo llamábamos todos abreviada y cariñosamente, «el querido Súler». Este hombre notable, de excepcional talento, desempeñó un gran papel en nuestro teatro, y tuvo un significado importante en mi vida artística.

Imagínense a un hombrecillo de piernas cortas, de robusta contextura, dotado de una enorme fuerza muscular, con un bello rostro, lleno de espiritualidad, siempre animado, con ojos claros, risueños, con labios hermosos y bigote y perilla cortados al estilo de Enrique IV.

El temperamento totalmente excepcional de Súler transmitía vida y pasión a cualquier asunto en que pusiese su atención. Su talento se manifestaba en muchos ámbitos: en pintura, en música, en canto y en cuestiones literarias. Su vida fue rica en aventuras, pues hizo de todo: fue pescador en Crimea, marinero en un buque que hizo varios viajes alrededor del mundo, le tocó ser pintor de brocha gorda, peón en las tareas rurales de una aldea, activo revolucionario en un partido, vagabundo y tolstoiano furibundo, miembro del círculo más allegado a la casa de Lev Nikoláievich, al que pasaba a limpio sus obras. Al ser llamado a filas, se negó a ser soldado. Fue sometido a juicio y condenado a prisión, en celda de aislamiento; luego le encerraron en un manicomio y más tarde fue desterrado a una lejana fortaleza en Kushka. Cumplida la condena, regresó a Moscú, donde recibió de Tolstói la misión de conducir a un grupo de *dujobori*^[289] desde el Cáucaso al Canadá. En medio de toda clase de aventuras y peligros para su vida, Leopold Antónovich cumplió aquella difícil tarea. Ya en el Canadá, dirigió duramente dos años los trabajos de los *dujobori* en la organización de su nueva colonia, siendo al mismo tiempo su abogado, hombre de confianza e intermediario en las relaciones con los poderes públicos americanos. Pasó allí un invierno en una tienda de campaña, y arruinó su salud. De regreso a Moscú pasó grandes necesidades, tuvo que refugiarse en la caseta de un guardagujas, puesto que carecía del derecho de residencia en la capital, y muchas veces pasó la noche en un banco del bulevar. En aquel período tropezó con nuestro teatro, donde pronto hizo buenas migas. Aunque no tenía un puesto determinado, participaba en todas nuestras tareas: cuando se necesitaba cambiar un decorado, o pintarlo, cuando

surgía la necesidad o premura de confeccionar un objeto de utilería, hacer un ropaje excepcional, ensayar en lugar de alguien o repasar el papel con alguien o reemplazar al apuntador, Súler estaba siempre dispuesto.

Después de casarse, llevó una vida más sedentaria e ingresó en el personal fijo de los trabajadores del teatro en calidad de ayudante mío para poner en escena *El drama de la vida*. En cuanto a su actividad posterior, la relataré más adelante.

El terciopelo negro

A pesar de mi desilusión con los medios para montar obras teatrales, en más de una ocasión tuve que trabajar intensamente sobre estas cuestiones, y lo hice con entusiasmo. Dicho trabajo fue la consecuencia de las complicadas exigencias técnicas que planteó a nuestro teatro la representación de la nueva obra de Maurice Maeterlinck: *El pájaro azul*. Antes de comenzar los experimentos y las búsquedas, revisé cientos de veces los medios de que disponía nuestro teatro, la maquinaria escénica, su arquitectura, etc., y me hice las siguientes consideraciones:

El escenógrafo dibuja unos bocetos a color. Todas sus tonalidades y sus líneas guardan armonía. El profundo azul del cielo, el suave verde de la hierba que se funde con el follaje de los arbustos más cercanos, las copas de los árboles iluminadas por el sol, que se disuelven en el aire como si se evaporaran en él. Todo esto da un encantador aire de suavidad al boceto. Está dibujado en tela, papel o cartulina, que tiene dos dimensiones, esto es, largo y ancho, o alto. Sin embargo, en el escenario existe una dimensión más, que es la profundidad compuesta por muchos planos, que se expresan en la superficie lisa del papel mediante la perspectiva. Al trasladar el boceto del escenógrafo al escenario, es imprescindible agregarle la tercera dimensión, es decir, la profundidad. Y resulta que ningún boceto, sobre todo los paisajes, está en condiciones de resistir tal operación. La continuidad y uniformidad del cielo azul que aparece en el boceto se rompe en cinco o más partes, según el número de planos que contenga el escenario. Los fragmentos recortados de cielo cuelgan en filas que van desde el proscenio hasta el último telón de fondo, según planos matemáticamente calculados, y recuerdan paños teñidos de azul puestos a secar después de ser lavados. En el lenguaje teatral se denominan bambalinas.

¡Ay, esa celestial bambalina de teatro! A pesar de su aparente transparencia y carácter etéreo, cortan las partes superiores de campanarios, árboles, techos y casas si éstos, por descuido, se colocan detrás del supuesto cielo teatral. Cada bambalina cuelga frente a un reflector, una larga caja metálica con muchas lámparas eléctricas. Unos reflectores son más fuertes y otros más débiles; y, por ello, el tono celestial de cada bambalina cambia naturalmente y no se funde con los tonos de las bambalinas anteriores o posteriores, de las cuales se diferencia radicalmente. Esta condición divide aún más la uniformidad del cielo azul. Para evitar las bambalinas de paños

azules, los escenógrafos recurren a diversos artificios. Por ejemplo, colocan ramajes con hojas a todo lo ancho del escenario, de izquierda a derecha y viceversa. Se obtienen arcos de follajes que cuelgan en filas por todos los planos del escenario. Las bambalinas pasan de los azules celestes del firmamento a los verdes del follaje. Pero ¿acaso se soluciona algo si los paños azules se convierten en verdes?

En el dibujo del escenógrafo no solo no hay bambalinas, sino tampoco bastidores ni decorados postizos que representan arbustos o accidentes y depresiones del terreno. En el escenario, con su tercera dimensión, éstos son indispensables. Los bastidores, los decorados, parecen recortarse del cuadro y ser trasladados al escenario como partes aisladas e independientes. Por ejemplo, en un boceto escenográfico hay un árbol y tras él, en una perspectiva lejana, el ángulo de una casa y después un granero, un almiar, etc. Es necesario separarlos y hacer varios bastidores que vayan hacia el plano interior del escenario: un bastidor representa el árbol; otro, la esquina de la casa; y el tercero, el almiar. En un boceto tenemos árboles y arbustos, cuyas hojas se confunden: es difícil determinar dónde empieza el arbusto y dónde el árbol. Ese sutil límite es encantador en el dibujo, al igual que en la naturaleza. En el escenario es diferente, ya que el bastidor teatral, arrancado del boceto y convertido en parte independiente del decorado, tiene unos contornos muy definidos de cartón o de madera. La tosquedad del perfil de madera de las ramas es una burda y típica peculiaridad del bastidor teatral. Es inevitable que el encantador y sutil contorno dibujado por el escenógrafo se deforme en el escenario.

Pero existe otro gran mal. En la tercera dimensión, o sea, en la profundidad del escenario y de los decorados, el pintor se encuentra con el terrible suelo escénico. ¿Qué se puede hacer con esa inmensa superficie plana y con su sucio tablado? ¿Hacerlo irregular? ¿Construir plataformas? ¿Hacer fosos? Pero ¿saben ustedes lo que significa construir todo un suelo en el curso de un corto entreacto? Piensen lo que alarga y hace pesada la función. Sin embargo, supongamos que se hace. ¿Cómo ocultar en el suelo los planos del escenario matemáticamente calculados, con sus líneas rectas de bastidores y decorados? Hay que tener una gran habilidad, inventiva y conocimiento del escenario para tratar semejantes dificultades, superarlas, y ocultarlas para que el decorado quede como aparece en el boceto.

Y he aquí una nueva dificultad: el boceto del escenógrafo está hecho con empastados, variados y vivos colores al óleo, o con una suave acuarela o témpera, mientras que los decorados se hacen con una horrible pintura a la que se añade cola. Los teatros encargan que se añada a la pintura toda la cola que se pueda para que el decorado no se estropee y pierda rápidamente su frescura, ya que, al deteriorarse, los colores producen en el escenario un polvo venenoso y acre, muy perjudicial para los pulmones y la garganta. Pero cuando la pintura contiene una gran cantidad de cola, el color adquiere un tono sucio.

En medio de todas estas condiciones, tomadas en conjunto, a veces es imposible reconocer en los decorados del escenario el boceto del que han partido. Y, por mucho

que se esfuerce el escenógrafo, jamás logrará superar en el escenario la materialidad, la tosquedad de los decorados.

En consecuencia, los decorados constituyen una pura convención, y no pueden ser otra cosa.

Pero ¿quiere esto decir que cuantas más convenciones tanto mejor? ¿Y acaso todas ellas son igualmente buenas y admisibles? Por supuesto, las hay buenas y malas, e incluso pésimas. En cuanto a las primeras no solo hay que dejarlas, sino que, en algunos casos, hasta saludarlas, dándoles la bienvenida. En cuanto a las segundas, hay que destruirlas.

Las buenas convenciones teatrales son *escénicas* en el mejor sentido de la palabra. Escénico es todo aquello que contribuye al juego del actor y al desarrollo del espectáculo. La contribución más importante consiste en alcanzar el objetivo primordial de la creación. Por esta razón es bueno y escénico en el tablado la convención que capacita a los actores y al espectáculo para *volver a crear la vida del espíritu humano en la propia obra y en los personajes tomados individualmente*. Esta vida ha de ser convincente, persuasiva, y no puede transcurrir en un ambiente de mentira y engaño manifiestos. La mentira ha de convertirse o dar la impresión de verdad en el escenario. En escena es verdad todo aquello en que crean sinceramente el actor, el escenógrafo y el espectador. También la convención, para ser verdad, ha de tener apariencia de verdad en el escenario, o, en otras palabras, ha de ser verosímil, y debe suscitar fe y confianza absoluta en el actor y en el espectador.

Las buenas convenciones han de ser bellas. Pero bello no es aquello que, de manera teatral, ciega o aturde al espectador. Bello es aquello que enaltece la vida del espíritu humano en el escenario y desde el escenario, o sea, los sentimientos y los pensamientos de los actores y del público.

Que el planteamiento del espectáculo —obra del director— y el juego de los actores sea realista o convencional, de orientación derechista o izquierdista, impresionista o futurista, todo esto es completamente indiferente con tal de que sea convincente, esto es, veraz o verosímil, con tal de que sea bello, es decir, artístico, elevado, y que transmita la auténtica vida del espíritu humano, sin la cual no hay arte.

Las convenciones que no respondan a estas exigencias y requerimientos hay que darlas por malas.

Los bastidores, los decorados postizos, el suelo del escenario, el cartón piedra, las pinturas a base de cola y los cortes y planos escénicos favorecen en la mayoría de los casos el convencionalismo teatral pésimo, muy poco convincente, falso y feo, que precisamente por ello solo sirve de estorbo al trabajo creador del actor, y transforma el Teatro con mayúscula en teatro con minúscula.

Todos esos son malos convencionalismos teatrales que desvirtúan los decorados y alteran los bocetos del escenógrafo, que ya de por sí son convencionales, pero en el mejor sentido de la palabra.

En otros lugares de diversión pueden continuar las convenciones malas y feas.

Pero en el Teatro con mayúscula, hay que pronunciar de una vez para siempre un veredicto despiadado contra ellas.

En los últimos tiempos se considera de buen tono y de gusto refinado la práctica del convencionalismo, sin distinción rigurosa de su calidad. Pues esto, tanto en el juego de los actores como en la misma puesta en escena, se considera una simpática ingenuidad. Los hombres que crean con la cabeza, es decir, a base de puro trabajo mental, tratan de hacer cosas ingenuas y ser ingenuos ellos mismos, y hacen como si creyeran en aquello que nos quieren hacer pasar por naturalidad infantil.

Tras perder la fe en los medios escénicos teatrales y declarar la guerra a la mala teatralidad, me volví hacia la convención de calidad superior con la esperanza de que reemplazaría las otras, que tan odiosas me resultaban. En otras palabras: yo buscaba otros principios de escenificación para futuros trabajos teatrales.

Con esta exigencia de carácter general emprendí nuevas búsquedas de formas externas en la escenificación. Nos parecía entonces que todos los estilos escénicos y los recursos descubiertos e inventados hasta entonces estaban ya agotados y caducos. ¿Dónde debía buscar nuevas formas? ¿Era acaso el momento de crear un nuevo estudio especial que se ocupara de la cuestión de los decorados? Pero para ello me faltaban medios financieros, porque estaba endeudado hasta la coronilla después de la liquidación de la Sociedad de Arte y Literatura, y del Estudio de la calle Povárskaia. Tuvimos que contentarnos con un taller provisional, transportable. Decidimos convocar un determinado día en mi domicilio particular a todos los que deseaban y se interesaban por la organización de espectáculos y pedirles que trajeran a la reunión toda clase de materiales de trabajo, es decir: papel, cartulina, pinturas, lápices, libros con grabados, cuadros, bocetos, arcillas para modelar, trozos de telas de las más diversas tonalidades, etc. Cada cual debía intentar, de una u otra forma plástica, expresar lo que estaba soñando o imaginando: un corte del escenario, una nueva arquitectura del teatro, un nuevo principio para la confección de decorados, o partes de éstos, un ropaje nuevo, una combinación original de colores, un simple truco o nuevas posibilidades escénicas, un nuevo recurso o estilo para el montaje escénico, etcétera. El día señalado acudieron apenas unos pocos interesados. Entre ellos estaban mi amigo Sulerzhitski, el pintor Egórov, que por aquel entonces trabajaba en el teatro, el ya fallecido actor G. S. Burdzhálov —técnico de profesión— y yo. Todos fuimos aquella tarde a la reunión destinada a la investigación completamente vacíos, sin la menor idea creadora, incluso sin planteamientos concretos, pero llenos de exigencias que, más bien, tenían carácter general. Todos estábamos insatisfechos con lo viejo, que ya resultaba aburrido, pero nadie sabía con qué reemplazarlo, y en tales condiciones el asunto no marchaba al principio. Lo más difícil es iniciar la búsqueda, encontrar un objetivo, una base, un suelo en que apoyarse, un principio, siquiera un pequeño recurso escénico, y entusiasmarse con él. Pues el entusiasmo, aun cuando sea pequeño, puede servir de comienzo, puede transformarse en fuerza motriz de todos los futuros trabajos. Mientras esto falte, uno se siente en el aire, sin suelo bajo

los pies, buscando algo sin saber dónde encontrarlo y cómo obtenerlo. Uno se estruja el cerebro, sus ideas y sentimientos creadores, pasea a zancadas por la habitación, empieza a hacer algo sin acabarlo, se desilusiona y lo deja. Nos pusimos a combinar los colores de las telas, a dibujar a escala la planta de un supuesto escenario, planos del suelo, tratando de dar por casualidad con algo desde donde se pudiera arrancar y avanzar, con la esperanza de hallar un importante principio escénico. Todos nosotros, en aquellos momentos creadores a la fuerza, trabajábamos con indolencia.

De pronto surgió una casualidad, una feliz casualidad, cosa que constituye en nuestro trabajo una gran ayuda. Algunos principios de escenificación, sobre los cuales se escriben artículos en periódicos y revistas y se dan conferencias y que casi se elevan a la categoría de fundamentos de un arte nuevo, a veces no son más que producto de una mera casualidad. Así sucedió en el caso que acabo de mencionar. Tenía necesidad de un trozo de terciopelo negro, pero éste había desaparecido, aunque lo habíamos visto hacía pocos instantes. Nos pusimos a buscarlo, revolvimos cajones, cartones, mesas, y toda la habitación, pero en vano; el trozo de terciopelo no aparecía, era como si la tierra se lo hubiera tragado. De repente, ¡ahí está!; estaba colgado en un lugar bastante visible por el que pasaba todo el mundo. ¿Por qué no lo habíamos visto antes? Sencillamente, porque detrás de él estaba colgado otro trozo del mismo terciopelo, pero mucho mayor y sobre el fondo negro, lo negro no se veía. Además, el terciopelo negro había tapado el respaldo de una silla sobre el cual se hallaba, transformándola así en taburete. Ninguno de los presentes pudimos comprender al principio dónde se había metido el respaldo, y cómo había aparecido en mi despacho un mueble completamente desconocido.

¡Eureka! ¡Se había descubierto un nuevo principio! Se había hallado un procedimiento escénico que podía ocultar la profundidad del escenario si se creaba en su embocadura un plano negro, de tonalidad uniforme, no de tres dimensiones, sino de dos, puesto que el piso tapizado de terciopelo negro, los bastidores y las bambalinas del telar, fabricado todo ello con el mismo material, se confunden con el terciopelo negro del fondo, desapareciendo así la profundidad del escenario y sumergiendo todo el ancho abarcado por el arco escénico en una oscuridad impenetrable. Entonces, como si se tratase de una hoja de papel negro, es posible trazar líneas blancas o de color, manchas y dibujos que solo existen en el enorme espacio que encierra el escenario. Fue precisamente un gran descubrimiento llevar esta enorme área visual, en la que se disipa tanto la atención, a un espacio reducido, en el que hasta unas simples manchas pueden concentrar la atención de una multitud de espectadores. ¿No es éste un descubrimiento largamente esperado?

Realmente el descubrimiento parecía nuevo solo por la razón de que era muy viejo y todo el mundo lo había olvidado. Que lo negro desaparece sobre un fondo negro no constituía ninguna novedad; era el trillado principio de la cámara oscura. No existe panóptico en el que, a la vista del público, no se haga desaparecer y reaparecer inesperadamente una persona, un objeto o un mueble. ¿Cómo era posible entonces

que un principio práctico tan cómodo no se hubiera utilizado en el escenario? Resultaba útil y necesario en el teatro, por ejemplo, para poner en escena *El pájaro azul*; sin él habría sido imposible su realización, dada la imperfección de la maquinaria teatral.

Nos dimos cuenta inmediatamente de que el nuevo principio podría simplificar muchos problemas técnicos de las transformaciones estéticas que exigía la obra de Maeterlinck. De este modo, era completamente factible que nuestro deseo se hiciera realidad, y que se pudiera montar *El pájaro azul*, obra de la que nos habíamos enamorado. La fantasía se puso en marcha, las ideas empezaron a brotar y surgió la iluminación.

La inspiración no acude a los hombres con frecuencia y por eso hay que aprovechar el momento en que lo hace. Me fui corriendo a mi habitación para orientarme en las ideas y sensaciones que acababan de invadirme, y para tomar nota de lo que pudiera olvidarse, cuando hubiese pasado el momento de iluminación. Probablemente Colón, al descubrir el nuevo continente, no estaba tan entusiasmado, tan sentado en las alas de la fantasía, como lo estuve yo aquella noche. La fe en la importancia del nuevo descubrimiento era demasiado grande. ¡Qué combinaciones y trucos escénicos no haría yo en mi imaginación con el terciopelo negro! En distintos lugares del hueco del escenario cubierto de terciopelo negro, como si fuera una inmensa hoja de papel negro, desde arriba, desde abajo, por todos lados, surgen rostros o figuras de hombres, grupos enteros de actores, y hasta decorados que podían aparecer y desaparecer a la vista de los espectadores al taparlos con piezas de terciopelo negro. Sería posible transformar figuras obesas en delgadas, colocando en los costados de los trajes franjas de terciopelo, como si se cortara lo que sobra. Incluso se podría amputar, sin causar dolor, brazos y piernas, ocultar el tronco, cercenar cabezas al tapar las partes «cortadas» con trozos de terciopelo...

Después de aquella noche dedicada a la búsqueda, nuestros experimentos tomaron otra dirección. En una habitación aislada, lejos de ojos curiosos, instalamos una cámara oscura de gran tamaño, y en ella, siempre con los mismos colaboradores, nos pusimos a hacer toda clase de experimentos. Descubrimos muchas posibilidades escénicas nuevas y efectos. Ya nos considerábamos grandes inventores, pero las esperanzas que pusimos en el terciopelo negro resultaron mayores de lo que la realidad nos permitió más tarde. Así, por ejemplo, la desaparición y repentina aparición de decorados en diversos lugares del escenario, tanto de la derecha como de la izquierda, tanto de arriba como de abajo, resultó demasiado artificiosa, apta para la *revue*,^[290] pero no para el teatro serio. Cuando miramos los decorados de terciopelo negro y toda la embocadura transformados en un espacio sombrío, sepulcral, lúgubre y carente de aire, nos pareció que en el escenario había un sofocante clima funerario.

La famosa bailarina Isadora Duncan,^[291] visitante ocasional del teatro, exclamó horrorizada: «*C'est une maladie!*».^[292] Y tenía razón.

—¡No es para tanto! —nos consolábamos—. ¡Trasladaremos el mismo principio

del terciopelo a otros colores!

Sin embargo, el nuevo principio era válido solo en el terciopelo negro, que tiene la particularidad de absorber todos los rayos luminosos, y así confunde la perspectiva y reduce la tercera dimensión a un solo plano. Con otros colores es imposible conseguir el mismo efecto, y por ello la tercera dimensión del escenario sigue destacándose, cuando el terciopelo es de otro color, igual que si fuese un decorado habitual.

Pero también en esta ocasión el destino se ocupó de nosotros. Nos envió la obra de Leonid Andréiev *La vida del hombre*.

—¡Aquí sí es necesario ese fondo! —exclamé al terminar la lectura de la obra.

La vida del hombre

Leonid Nicoláievich Andréiev era amigo de nuestro teatro desde hacía mucho tiempo. Nuestra amistad databa de cuando el escritor era periodista y firmaba sus sátiras teatrales con el seudónimo de James Lynch. Al cobrar fama de literato y dramaturgo, expresó en más de una ocasión su contrariedad por que ninguna de sus obras se hubiese estrenado en nuestro teatro. Pero esta vez, todo convergía a favor de que su nueva creación dramática, *La vida del hombre*, pasase a formar parte de nuestro repertorio, a pesar de que por su estilo artístico no se parecía en nada a las demás obras incluidas en el repertorio del Teatro de Arte.

Se había creado una opinión, imposible de refutar, consistente en que nuestro teatro era de tendencia realista, que nos interesábamos solamente por el género costumbrista, y que todo lo demás, es decir, lo abstracto, lo irreal, no nos interesaba ni lo aceptábamos.

En realidad, la cuestión era completamente distinta. En la época de la que estamos tratando yo me interesaba en teatro casi únicamente por lo irreal, y estaba buscando medios, formas y recursos para representarlo. Por ello, la obra de Leonid Andréiev no pudo llegar en mejor momento, puesto que respondía a todas nuestras exigencias y búsquedas.^[293] Además, ya estaba descubierto el truco necesario para la parte externa de la representación. Me refiero al terciopelo negro, que aún no me había desilusionado. Es cierto que lamentaba que no fuera en *El pájaro azul* donde mostrase por primera vez el descubrimiento. No obstante, suponiendo que su aplicación sería mucho mayor de lo que en realidad fue, decidí que el nuevo principio fuera empleado en varios espectáculos. En cuanto a la obra de Andréiev, el fondo negro se adaptaba extraordinariamente; permitía hablar, apoyándose en él, de lo eterno. La sombría creación de Andréiev y su pesimismo encontraban el clima adecuado gracias al terciopelo negro. La pequeña y mezquina vida de un hombre transcurre en la obra de Andréiev precisamente en medio de esa lúgubre y negra oscuridad, entre esa profunda y horrenda carencia de límites. Sobre ese fondo, la pavorosa figura de aquel a quien Leonid Andréiev puso el nombre de Alguien Vestido de Gris, parecía más fantástica aún. Se veía y, al mismo tiempo era como si no se viera. Se percibía la presencia de alguien a quien apenas se podía distinguir y que imprimía a toda la obra un tinte maléfico, fatal. Era precisamente en medio de esa

oscuridad lúgubre donde había que localizar esa pequeña vida del hombre, dándole al mismo tiempo carácter de casual, de temporal, de algo fantástico, espectral. En la obra de Andréiev, la vida del hombre ni siquiera parece una vida, sino más bien un esquema, unos contornos generales. Yo había conseguido ese carácter de contornos mediante decorados hechos con simples sogas. Éstas, cual líneas rectas en un dibujo simplificado, apuntaban solamente los límites de la habitación, de las ventanas, puertas, mesas y sillas.

Imaginen que, sobre una enorme hoja negra, como parecía ser toda la boca del escenario visto desde el patio de butacas, se trazasen unas líneas blancas que delimitasen, en perspectiva, los contornos de una habitación y de su mobiliario. Tras ellas se siente, por todos los lados, una horrenda profundidad insondable.

Por supuesto, es necesario que los personajes de esa habitación esquemática tampoco sean hombres, sino esquemas humanos. También su vestuario queda limitado por líneas. Partes aisladas del cuerpo parecen inexistentes, puesto que están tapadas con terciopelo negro, que se confunde con el fondo del escenario. Y en medio de ese esquema de la vida, nace el esquema del ser humano, saludado a su llegada a este mundo por los esquemas de sus parientes y amigos. Las palabras que éstos pronuncian no expresan alegría viva, sino un protocolo, algo formal; y las exclamaciones habituales en esos casos no las emiten voces vivas, sino otras que parecen reproducidas por discos fonográficos. Toda esta vida estúpida, espectral, como si de un sueño se tratase, nacía inesperadamente, a la vista del público, como saliendo de la oscuridad y desaparecía también inesperadamente. Las personas no salían ni entraban por las puertas, sino que aparecían repentinamente en el proscenio y desaparecían sumergiéndose en la ilimitada lóbreguez.

Los decorados del segundo cuadro, que representaban la juventud del Hombre que había nacido en el primer acto y la de su joven esposa, estaban subrayados con colores más alegres, que adquirirían un tinte rosado. También los actores daban mayores señales de vida. En el tono de las escenas amorosas, y en el desafío a duelo que el hombre arroja a la cara del Destino, se sentía por momentos algo parecido al éxtasis. Pero la vida que justo acaba de florecer en la juventud, se apaga en el tercer acto, en medio de los convencionalismos de la sociedad mundana. El gran salón de baile, que da fe de la vida lujosa del Hombre y sus riquezas, estaba delimitado por siluetas hechas con sogas y cordeles dorados. Se veía una orquesta espectral con un director fantasma que tocaba una música triste; bailes sin vida de dos doncellas que giraban sin parar por el salón, mientras que en el proscenio, a lo largo de las candilejas, se disponía una fila de ancianas monstruosas, de viejos multimillonarios, ricos y opulentos novios y novias, damas engalanadas... La riqueza lúgubre que sugieren los colores negro y dorado, las telas con manchas de color chillón de los vestidos femeninos, los sombríos fracs negros de los hombres, las caras torpes, satisfechas, inexpresivas... «¡Qué hermoso, qué elegante, cuánta riqueza!», se extasiaban con tono mortecino los invitados. Y resultaba algo *grotesco*, tan de moda

en los tiempos actuales.

En el cuarto cuadro, la vida apenas iniciada empieza ya su declive. La pérdida del hijo único quebranta las fuerzas del matrimonio envejecido, protagonista de la obra. En los momentos de desesperación, claman dirigiéndose hacia Alguien Vestido de Gris, que calla significativamente. Enloquecido, el padre se arroja sobre él con los puños crispados, pero la figura misteriosa se esfuma en el espacio, y la pareja queda con su pena, sin la ayuda que esperaban de las fuerzas superiores.

La muerte del Hombre, que se había dado a la bebida, agobiado por sus penas, ocurre en una taberna en el último acto, y es una pesadilla continua. Las negras Parcas, vestidas con capas también negras, recordaban a ratas con largas colas que se arrastraban por el suelo; sus murmullos seniles, su siseo, su tos y sus refunfuños producían horror y lúgubres presentimientos. Luego, en el proscenio surgían de la oscuridad figuras de borrachos aislados y en grupo, que se desvanecían del mismo modo. Gesticulaban desesperadamente, o por el contrario, se quedaban inmóviles por la borrachera, como las visiones que se tienen en las pesadillas o con fiebre alta. Por un instante, llenaban el espacio con un grito e inmediatamente enmudecían, dejando tras sí una especie de estela, un rastro de confusos suspiros, como la respiración de un borracho. En el momento de la muerte del Hombre una multitud de figuras humanas tan altas que llegaban al techo surcaban el espacio, mientras abajo, por el suelo, se arrastraban unos repugnantes reptiles... . Se formaba así toda una bacanal, como las que, probablemente, aparecen en las visiones de los agonizantes. Llegaba el último golpe, terrible y sonoro, que penetraba la mente y el cuerpo, y la vida del Hombre acababa. Todo desaparecía: el mismo Hombre, los fantasmas y la pesadilla de la borrachera. Pero, en medio de esa lobreguez sin fondo, nuevamente se erguía la enorme figura de Alguien Vestido de Gris para pronunciar definitivamente con voz fatal, acerada e inexorable, la condena a toda la humanidad.

Conseguimos todos los efectos externos con ayuda del terciopelo negro, que desempeñó un papel preponderante en el espectáculo. Tanto la obra como su escenificación tuvieron un gran éxito. También esta vez se dijo que el Teatro acababa de abrir nuevos caminos en el arte. Pero éstos, en contra de nuestros deseos, no iban más allá de los decorados, que me distrajeron de la esencia artística interna, y por eso en este aspecto nada nuevo pudimos aportar. Una vez arrancados de los brazos del realismo, nosotros, los actores, nos sentíamos indefensos, como si nos hubiesen quitado el suelo que pisábamos. Para no quedarnos suspendidos en el aire, o sentados entre dos sillas, nos lanzamos, como era de esperar, a lo externo, a lo mecánico, a lo que estábamos habituados, es decir, a la rutina y los recursos artesanales de actuación, que muchos espectadores entendían equivocadamente como un «estilo elevado» de interpretación.

A pesar del gran éxito del espectáculo, yo no me sentía satisfecho de su resultado, pues me daba cuenta perfectamente de que nada nuevo había aportado a nuestro arte de representar.

Visita a Maeterlinck

Le tocaba el turno a *El pájaro azul*, cuya representación nos fue confiada por Maeterlinck. La obra del poeta belga debía ver la luz de las candilejas por vez primera en Moscú, en nuestro Teatro de Arte. Una responsabilidad de esta índole entrañaba ciertas obligaciones, y yo consideré mi deber entablar conversaciones con el autor, y con este motivo le visité en las vacaciones de verano, teniendo en cuenta que había recibido de él una invitación sumamente amable.^[294] Vivía entonces Maeterlinck en lo que en otro tiempo fue una abadía, que acababa de adquirir en Normandía, llamada Saint-Vandrille, a seis horas de París.

Me preparé para el viaje al estilo ruso: una enorme cantidad de bultos y paquetes, toda clase de regalos, caramelos, bombones, etc. En el vagón me embargó la emoción. No era para menos: iba a visitar a un célebre escritor y filósofo, y tendría que preparar para el encuentro alguna frase inteligente. Se me ocurrió algo, y me apresuré a apuntar en el puño de la camisa un ampuloso saludo para poder leerlo en caso de necesidad.

El tren llegó a la última estación; había que bajar. En el andén no se veía ni un solo mozo de cuerda. Vi unos cuantos automóviles, los chóferes agrupados al lado de las portezuelas. Cargado con una enorme cantidad de bultos y paquetes que se me caían de las manos, me acerqué a la salida, donde me pidieron el billete. Al tratar de encontrarlo en uno de los bolsillos, mis bultos y paquetes se desparramaron por el suelo. Y en ese preciso momento crítico uno de los chóferes me llamó por mi nombre:

—¿*Monsieur* Stanislavski?

Me di la vuelta y vi a un hombre afeitado, de edad ya madura, canoso, de bello rostro, que llevaba gabán gris y gorra de chófer. Me ayudó a coger mis cosas. Mientras lo hacía, se me cayó al suelo el abrigo. Él lo cogió y se lo puso cuidadosamente cruzado sobre el brazo; luego me llevó hasta el automóvil, guardó todo mi equipaje, me sentó a su lado, arrancamos y comenzamos a volar. Esquivaba hábilmente la chiquillería y las aves de corral que se nos cruzaban a lo largo de la polvorienta calle rural, y que salían disparadas a la velocidad del viento. Era imposible admirar los paisajes de la encantadora Normandía, por la velocidad vertiginosa con que devorábamos el espacio. En una de las curvas, junto a una roca

que sobresalía al borde del camino, casi chocamos con un coche de caballos que venía hacia nosotros. Pero el conductor maniobró con una habilidad extraordinaria, sin rozar siquiera al caballo. En los momentos en que aminoraba la velocidad, cambiábamos algunas observaciones sobre el coche en que viajábamos y los peligros de la velocidad. Finalmente, le pregunté cómo estaba el señor Maeterlinck.

—¿Maeterlinck? —exclamó el otro extrañado—. *C'est moi Maeterlinck!* (¿Maeterlinck? ¡Yo soy Maeterlinck!)

Yo batí palmas completamente sorprendido, y luego nos reímos los dos bastante tiempo. De esta manera la frase ampulosa que tenía preparada para el saludo quedó caduca e inútil. Y nos vino muy bien, porque ese modo tan inesperado de conocernos sirvió para que intimáramos de inmediato.

Tras atravesar un espeso bosque nos acercamos al enorme portón de la abadía. Se oyó el chirriar de los cerrojos y el portón se abrió. El automóvil, que parecía un anacronismo en medio de aquella atmósfera medieval, entró en el monasterio. Por dondequiera que mirábamos se veían vestigios de siglos de cultura desaparecida. Algunos edificios y templos estaban en ruinas, otros seguían intactos. Nos detuvimos cerca del refectorio, y yo fui introducido en un gran salón con coros, columnas, escalinatas y multitud de estatuas. Desde arriba, con un vestido rojo de corte normando, bajaba la señora Georgette Leblanc-Maeterlinck, una ama de casa sumamente amable y una interlocutora muy inteligente e interesante.

En la planta baja estaban instaladas las salas destinadas a comedor y recibimiento, y sobre éstas, en el segundo piso, corría un pasadizo, a lo largo del cual se hallaban las celdas de los monjes de antaño. Éstas habían sido transformadas en dormitorios, en despacho del mismo Maeterlinck, de su mujer, en habitación para el secretario, en cuartos de servicio, etcétera. Allí transcurría la vida doméstica, íntima, de los moradores. En el otro extremo opuesto del monasterio, después de haber pasado toda una serie de bibliotecas, capillas y salas, se hallaba un gran aposento —gabinete de trabajo del escritor—, provisto de una salida a la espléndida terraza de corte antiguo. En ésta, sobre la parte que ofrecía sombra los días en que más apretaban el sol y el calor, Maeterlinck se instalaba para trabajar.

La habitación que me fue destinada se hallaba en otra parte, en una torre redonda, antaño aposento del arzobispo. Nunca podré olvidar las noches que pasé allí: escuchaba los ruidos misteriosos del monasterio entregado al sueño, entre los crujidos, los ayes, los chillidos que uno siempre imagina oír en la profundidad de la noche, sin olvidar las campanadas del reloj y los pasos del sereno. Este estado de ánimo, de carácter completamente místico, combinaba admirablemente bien con el de la misma personalidad de Maeterlinck. Me veo obligado a bajar el telón ante su vida privada, para no pecar de indiscreto y no invadir una zona de su existencia que mis ojos descubrieron al azar. Solo puedo decir que Maurice Maeterlinck es un anfitrión encantador y hospitalario, y además un alegre interlocutor, extraordinariamente entretenido. Días enteros estuvimos hablando de arte, y él se alegraba sobremanera de

que el actor captara la esencia, en el sentido hondo de su arte y analizara su naturaleza. Se interesó especialmente por la técnica interior del actor.

Los primeros días pasaron entre conversaciones de carácter general y largos paseos. Maeterlinck no se desprendía de un pequeño fusil estilo Monte-Cristo, y también pescaba en un pequeño arroyo. Me daba a conocer la historia de la abadía, orientado a las mil maravillas en la confusión creada por las diversas épocas, cuyos rastros se conservaban aún en el edificio. Después de la cena, cuando oscurecía, los sirvientes marchaban delante de nosotros con unos candelabros, como formando un cortejo, y así recorriamos todos los recovecos. Los pasos sonoros en las losas, el ambiente impregnado de antigüedad, el brillo de las velas y el carácter misterioso de todo creaban un estado de ánimo extraordinario.

En la habitación destinada a recibir tomábamos café y conversábamos y a ciertas y determinadas horas se oía cómo el perro favorito de Maeterlinck, Jacó, arañaba la puerta para recordar que había llegado el momento de que se le dejara entrar. El dueño así lo hacía, diciendo que Jacó había vuelto ya de su café, que se hallaba en la aldea vecina, donde tenía un pequeño amorío. En ciertas ocasiones el perro se dirigía hacia su amo, saltaba sobre sus rodillas, y entre los dos se entablaba un maravilloso coloquio. A juzgar por los ojos inteligentes del animal, parecía como si entendiera todo lo que pasaba alrededor. Jacó sirvió de arquetipo al perro de *El pájaro azul* y para ello tuve que ir conociéndolo más de cerca.

Para terminar estas reminiscencias fugaces de los días admirables que pasé en casa de Maeterlinck y de su mujer, diré algunas palabras sobre cómo recibió el escritor mi plan de poner en escena su cuento. Al principio hablamos mucho de la obra, de las características de los papeles, y de lo que deseaba el mismo Maeterlinck. En esos coloquios, Maeterlinck expresaba su opinión de forma extraordinariamente concreta. Pero cuando la conversación giraba hacia la parte que le toca al director, no se podía imaginar cómo serían ejecutadas en el escenario las indicaciones que había dado. Tuve que explicárselo gráficamente, ostensiblemente, ejecutar toda la obra, darle explicaciones detalladas de algunos trucos y artimañas con recursos simples allí mismo, en su presencia. Desempeñé ante él todos los papeles, y él se apoderaba de mis alusiones literalmente al vuelo. Resultó ser igual a Chéjov, muy tratable y condescendiente. Se entusiasmaba fácilmente con lo que le parecía bien logrado, y fantaseaba gustoso en la dirección que se le soplara o apuntara.

De día, durante las horas de trabajo del poeta, yo paseaba por la abadía en compañía de su esposa y conversábamos sobre la representación del idilio de *Aglavine y Selysette* o de *Pelleas y Melisande*.

En la abadía existían rincones sumamente pintorescos, como pensados para poner en escena las obras de Maeterlinck: ora un aljibe medieval metido entre una arboleda espesísima, para la entrevista de Pelleas con Melisande; ora una entrada a cierto subterráneo, para la escena entre Pelleas y Golean, etc. Se resolvió organizar un espectáculo, durante el cual los espectadores, junto con los actores, pasarían de un

lugar de la abadía a otro, para poder contemplar la puesta en escena organizada en la misma naturaleza. Si no me equivoco, ese plan fue ejecutado posteriormente por la señora Georgette Leblanc-Maeterlinck.

Llegó el momento de la partida. Al despedirnos, Maeterlinck me prometió venir a Moscú para el estreno de su *Pájaro azul*. Pero no pudo cumplir su deseo, lo que nosotros no dejamos de lamentar.^[295]

No he de describir el montaje escénico de *El pájaro azul*, sobradamente conocido no solamente en Rusia, sino también en París, adonde fue para reproducirlo L. A. Sulerzhitski con su joven discípulo E. B. Vajtánov y con el pintor V. E. Egórov, con cuyos bocetos se hicieron los trajes y los decorados. La encantadora música para la obra fue compuesta por Iliá Sats.^[296]

Cabe recordar que el espectáculo tuvo un éxito extraordinario, tanto entre nosotros como en París.

Un mes en el campo

La obra de Turguénev *Un mes en el campo* está construida a partir de las más sutiles inflexiones de las vivencias amorosas.

La protagonista, Natalia Petrovna, ha pasado toda su vida en lujosos salones, en medio de todos los convencionalismos de la época, muy encorsetada y alejada de la naturaleza. En las relaciones con los más allegados, la psicología de su alma femenina es confusa: la cercanía del marido, al que no ama, y la de Rakitin, al que no se decide a entregarse, la amistad del marido con Rakitin y lo refinado de los sentimientos de ambos por ella, convierten la vida de Natalia Petrovna en algo insoportable. En contraposición a este trío de plantas de invernadero, Turguénev presenta a Viérotchka y al estudiante Beliáiev. Y si en la casa señorial el amor es de invernadero, aquí, en cambio, es natural, ingenuo, sencillo, campestre. Al ver a los enamorados y admirar la sencillez y la naturalidad de sus relaciones, Natalia Petrovna se ve atraída involuntariamente a sentimientos sencillos y naturales, a la misma naturaleza. La rosa de invernadero quiere ser florecilla silvestre. Se enamora del estudiante Beliáiev, y entonces empieza la catástrofe. Natalia Petrovna espanta a la pobre Viérotchka, con su amor sencillo y natural, confunde al estudiante, pero no se va tras él. En cambio, pierde el amor de su admirador Rakitin y se queda para siempre con el marido, al que sabe respetar, pero al que no ama y de este modo vuelve a su invernadero.

Los finos encajes amorosos que tan magistralmente ha tejido Turguénev exigían de los actores, al igual que en *El drama de la vida*, una actuación especial que permitiera al espectador admirar los caprichosos arabescos de la psicología de quienes aman y sufren la tortura de los celos. Si Turguénev se interpreta con los recursos actorales habituales, sus obras se vuelven antiteatrales, que es como se las calificaba en el teatro de antaño.

¿Cómo se puede desnudar en escena el alma de los actores para que los espectadores puedan ver y comprender lo que está ocurriendo en ellas? ¡Difícil tarea! Es imposible de llevar a cabo con gestos, ni con el juego de manos, brazos y pies, ni con los recursos interpretativos habituales. Se necesitaba una especie de irradiación invisible de la voluntad y los sentimientos creadores, se necesitaban ojos, mímica, un tono de voz apenas perceptible, pausas psicológicas. Además, había que suprimir

todo cuanto impidiera a los miles de ojos de la sala repleta percibir la esencia interna de los sentimientos e ideas experimentados por los intérpretes.

De nuevo hubo que recurrir a la inmovilidad, a la supresión de gestos, hubo que eliminar los movimientos superfluos, los paseos por el escenario y no solo acortar sino anular todo plan de movimiento escénico por parte del director. Que los actores estén inmóviles en su asiento, que sientan, hablen y transmitan sus vivencias a los miles de espectadores. Que únicamente haya en el escenario un banco del jardín, o un sofá, en el que se sienten todos los personajes de la obra, para que, a la vista de todos, desvelen la esencia interior del alma, o, mejor dicho, de las almas, y el complicado encaje psicológico tejido por Turguénev. A pesar del poco éxito de este sistema en *El drama de la vida* de Hamsun, decidí repetir el experimento, en la creencia de que, en *Un mes en el campo*, me enfrentaría a sentimientos humanos comunes, conocidos por todos en la vida cotidiana, mientras que en *El drama de la vida* me había visto obligado a transmitir la pasión humana, intensa hasta la exageración, con una completa ausencia de gestos. Las intensas pasiones del drama hamsuniano me parecían más difíciles de transmitir desde la inmovilidad que el complicado dibujo espiritual de la comedia turgueneviana. Sobre todo porque como actor de uno de los papeles principales de la obra —el de Rakitin—, comprendía perfectamente la dificultad del nuevo problema que yo mismo me planteaba como director. Pero también en aquella ocasión me confié al actor, tras rechazar la ayuda del director que montaba la obra.

Al menos así sabremos si hay verdaderos actores en nuestro elenco, razonaba yo. Al menos, averiguaríamos en la práctica si era cierta la afirmación de que en teatro el principal creador es el actor.

En *Un mes en el campo* se tropieza en primer lugar con el boceto interior que debe servir de guía tanto al espectador como al actor. Si este dibujo se quita de la obra, ésta se vuelve completamente superflua, y entonces no hay motivo para ir al teatro a verla, puesto que toda la acción externa de los actores está llevada por el autor al mínimo y más aún en nuestro montaje. Además, el actor que estuviera sentado, completamente inmóvil durante toda la función, con la misma pose, tenía que ganarse el derecho a tal inmovilidad frente a los miles de espectadores que han llegado al teatro para *mirar*. Y tal derecho le es otorgado al actor únicamente por la acción interior, por la actividad espiritual, determinada por el dibujo psicológico del personaje.

En *Un mes en el campo*, este dibujo está magistralmente trazado por Turguénev, y por esto, a pesar de la complejidad psicológica de los personajes, conseguimos descifrarlo con relativa facilidad en todas sus inflexiones más sutiles. En este sentido, la obra del escritor ruso es muy diferente a la del noruego. En *El drama de la vida*, el dibujo interior no está desarrollado en sus detalles, sino que se transmite con amplios trazos de carácter general. En ella hay que interpretar la avaricia *en general*, la ensoñación *en general*, la pasión también *en general*. Y en nuestro arte lo más

peligroso es precisamente esta representación en forma *general*. Pues suele dar como resultado una imprecisión de los contornos espirituales, y priva al actor de suelo firme sobre el que asentarse con seguridad.

En nuestro arte, el actor debe comprender qué se exige de él, qué es lo que quiere, y qué puede despertar su entusiasmo creador. De la inacabable serie de tareas con alicientes para el actor, de episodios aislados del personaje, se va elaborando su vida espiritual, su partitura interior. En *Un mes en el campo* logramos componer un dibujo bastante claro de la esencia interna de la obra: el mismo Turguénev nos había ayudado mucho a conseguirlo.

La realización de este dibujo y de la partitura espiritual del papel requirió de mí, como actor, una gran atención, que me alejaba constantemente del patio de butacas y me otorgaba el derecho a permanecer sentado e inmóvil durante casi toda la función. De esta manera, el problema que no pude resolver en *El drama de la vida* al tratar de revelar las grandes pasiones humanas, en esta comedia sutil, quedó solucionado.

El espectáculo en general y yo en particular, en el papel de Rakitin, tuvimos un gran éxito.^[297] Por vez primera se pudieron apreciar los resultados de mi prolongado trabajo de laboratorio, que me ayudó a llevar al escenario un tono nuevo, nada habitual, una manera nueva de actuar, que me distinguían de otros actores. Me sentía satisfecho y feliz, no tanto por mi éxito individual como actor como por el reconocimiento de mi nuevo método.

El logro más importante del espectáculo fue el de dirigir mi atención sobre el estudio y análisis tanto del personaje como de mi propio estado dentro de él. Otra vez había llegado a descubrir una verdad conocida por todos: que el actor debe saber trabajar no solo sobre sí mismo, sino también sobre el personaje. Claro que esto ya lo sabía, pero de manera distinta y superficial. Y es toda una materia que requiere un estudio especial, una técnica apropiada, recursos, ejercicios y un sistema.

El estudio de este aspecto de nuestro arte empezó a ser conocido como «el entusiasmo de turno de Stanislavski».

Pero, además, en aquel montaje, y en contra de mis intenciones, tuve que ocuparme otra vez de la parte externa, plástica, de nuestro arte colectivo. Eso sucedió gracias al talento de los nuevos escenógrafos con los que me puse a trabajar.

Recuerdo que a medida que me iba desilusionando más de los recursos escénicos del teatro y ahondaba en el trabajo de creación interior, a medida que en el Teatro fueron creciendo y desarrollándose actores con talento y se formaba un elenco de primera categoría, la parte exterior de los espectáculos que se hallaba bajo mis competencias como director se iba relegando con el mayor descuido, algo que se intensificaba con el paso del tiempo. Al mismo tiempo, en los demás teatros de Moscú y San Petersburgo, en el período a que me refiero, se entusiasmaban cada vez más por lo exterior, incluso en detrimento del aspecto interno de los espectáculos.

Resultó que nosotros, los que ya en la última década del siglo pasado fuimos de los primeros en introducir en el escenario los trabajos de pintores auténticos, tales como Korovin, Levitán (en la Sociedad de Arte y Literatura), Símov y otros, acabamos por ceder este lugar a otros. En efecto, en los teatros imperiales de Moscú y San Petersburgo, la parte decorativa y lo que atañía propiamente al escenario se hallaba bajo la responsabilidad de maestros de gran renombre, como, por ejemplo, el mismo Korovin, Golovin y otros. Los pintores no solo tuvieron una calurosa acogida en la familia teatral, sino que se hicieron imprescindibles y por eso el buen gusto y las exigencias de los espectadores crecían y se intensificaban. Pero ¿dónde buscar al pintor que supiera responder a las exigencias de nuestro teatro de entonces? Con muy pocos de ellos se podía hablar de la esencia del arte escénico; muy pocos tenían suficiente preparación para captar la idea central de la obra, para orientarse en los problemas planteados por el autor y, en general, en la literatura, en la psicología y en todo lo relativo al arte escénico. Ni siquiera hay muchos pintores que sientan interés por estas cuestiones, tan esenciales para nosotros. Muchos se acercan al teatro para ganar dinero o con fines únicamente pictóricos. Consideran la embocadura del escenario un gran marco para su cuadro, y el teatro una exposición donde pueden exhibir todos los días sus lienzos decorativos a una gran cantidad de personas al mismo tiempo. Con vistas a la popularidad, el teatro resulta muy seductor para los pintores. De hecho las exposiciones de cuadros son visitadas solo por centenares de personas durante un corto lapso de tiempo. En cambio al teatro van miles de espectadores, día tras días, mes tras mes. Y estas características del teatro no han pasado desapercibidas a los pintores.

En los primeros tiempos, mientras ellos trabajaban en la ópera y el ballet, nadie les hacía ninguna exigencia específica de carácter actoral. El decorador era completamente independiente, hacía sus creaciones al margen de los actores. A menudo incluso mostraba por primera vez sus lienzos el día del estreno. A veces, sin consultar con nadie, y por propia iniciativa, hasta cambiaba los planos correspondientes a la maqueta, de forma que los actores y el director se encontraban desde el comienzo de la función en un callejón sin salida y se veían obligados a cambiar a toda prisa los movimientos ya ensayados y a improvisar otros nuevos. ¿Acaso se podía dar tanta autonomía a los pintores en el teatro?

Nuestro teatro planteaba al pintor toda una serie de exigencias de carácter específicamente escénico. Se le exigía que se convirtiese, hasta cierto punto, en director. El primero y uno de los pocos pintores afamados de aquel período fue V. A. Símov. Durante una temporada bastante larga no encontramos otro escenógrafo y por ello, además de a Símov, tuvimos que dirigirnos a pintores jóvenes, que indudablemente no carecían de talento, pero a los que faltaban experiencia y conocimientos.

Pero he aquí que en uno de los viajes que hicimos a San Petersburgo trabamos conocimiento con el círculo de A. N. Benois,^[298] que fue uno de los fundadores de

las exposiciones «El Mundo del Arte», consideradas entonces vanguardistas.^[299] La amplia formación que poseía Benois en todas las ramas del saber y del arte despertaban admiración ante lo que era capaz de albergar un cerebro y una memoria humanos. Enriquecía incesantemente a sus amigos con toda clase de conocimientos e informaciones y, como si fuese una enciclopedia andante, contestaba a cualquier pregunta que le hiciesen. Pintor de primera categoría, supo rodearse de auténticos talentos. Por aquel entonces el círculo ya había tenido tiempo de darse a conocer en el teatro a través de las giras por el extranjero del ballet de Diáguilev.^[300] Los teatros petersburgueses solicitaban la ayuda, los consejos y los trabajos de ese grupo de pintores, y esta circunstancia les había procurado una buena práctica y una gran experiencia. Conocían mejor que muchos otros cuanto concernía a los decorados y el vestuario teatral. Este grupo nos pareció el más adecuado a nuestras exigencias.

Sin embargo, había un gran «pero»: lo bueno tiene un precio. Lo que podían permitirse los teatros imperiales, que vivían del dinero del fisco, era inaccesible para nosotros, un teatro privado relativamente pobre. Por eso nos permitíamos solo muy de vez en cuando el lujo y la alegría de trabajar con los grandes pintores.

El primero de los pintores petersburgueses al que acudimos para la representación de *Un mes en el campo*, fue Mstislav Valeriánovich Dobuzhinski, que por entonces estaba en el cenit de su gloria. Era célebre por su sutil comprensión y hermosa expresión de los ambientes poético-sentimentales de los años 20-50 del siglo pasado, que despertaban el entusiasmo de los pintores y coleccionistas y, tras ellos, de toda la sociedad. Era difícil desear un pintor mejor.

Gracias a su carácter afable resultó fácil tratar con él. Elegí un método práctico, bastante sencillo, para no forzar su voluntad ni su fantasía, y darle la posibilidad de expresarse hasta el final, y al mismo tiempo averiguar yo qué era lo que más entusiasmaba al pintor de la obra en cuestión y qué era lo que le servía como punto de partida en su creación. Mi método consistía en lo siguiente: M. V. Dobuzhinski esbozaba a lápiz en un trozo de papel todo lo que imaginaba en los primeros instantes. En esos dibujos, el pintor, por decirlo así, se deslizaba por la superficie de su fantasía sin introducirse a fondo en ella y sin fijar un punto de partida concreto desde el que iniciar su profundización creativa. No está bien que un pintor determine de golpe ese punto desde el que contemplará toda la obra y lo establezca ya desde el primer momento en un dibujo acabado. De hacerlo así le resultará muy difícil apartarse más tarde de este dibujo para proseguir su búsqueda y se volverá unilateral, frenado por ideas preconcebidas, limitado por un cerco a través del que es imposible ver perspectivas nuevas, obligará de este modo al director a romper el cerco mediante un largo asedio o un asalto.

En el método que propuse el pintor podía encaramarse a las cimas de su fantasía sin detenerse definitivamente en ningún punto y revisar previamente todo el material que se estaba fraguando en su espíritu.

Mientras el pintor esbozaba sus dibujos a lápiz, empujado por mí de forma

imperceptible con los más diversos recursos para conducirlo a la idea fundamental de la obra, yo me apoderaba de sus borradores para futuros decorados y los escondía hasta el momento oportuno, para seguir espoleando su fantasía siempre en direcciones nuevas, no aprovechadas aún, tratando de arrastrarlo, sin que se diera cuenta, a mi visión de director. De esta manera fue tomando forma la planta arquitectónica de un escenario adaptado a mi escenificación, así como los decorados que yo consideraba cómodos para mí y para los demás actores, y con los que crear el clima emocional idóneo para transmitir la acción y la esencia de la obra. Más tarde, cuando el pintor empezó a expresar su opinión en cuanto al maquillaje y al vestuario, me encargué de dirigir insensiblemente y gradualmente el trabajo de su imaginación hacia las necesidades de los intérpretes, procurando fusionar las ideas del pintor con las inclinaciones de los actores.

En los apuntes a lápiz del pintor me esforzaba por entender lo *esencial* que, a semejanza de un *leitmotiv* en música, atravesaba como rasgo fundamental todos sus borradores. En este trabajo no es nada fácil descifrar, poner al descubierto el camino creador del pintor y fusionarlo con la línea fundamental de la obra y de la escenificación, para que marchen unidos. Más difícil aún habría sido hacerlo volver al buen camino si por algún motivo se hubiera apartado de él, pues la violencia en esos casos no conduce a nada. Hay que obrar recurriendo al entusiasmo que orienta al pintor a lo largo del buen camino, el cual siempre nos es indicado, como infalible brújula, por el autor de la obra, es decir, por su idea fundamental.

Tras reunir todos los apuntes a lápiz, que en su mayor parte ya había olvidado el pintor, organicé para él una exposición de sus propias obras; es decir, colgué en la pared los dibujos que había ido acumulando. Entonces se vio claramente todo el camino creador que acabábamos de recorrer los dos y nos dimos cuenta de la dirección que habríamos de seguir en adelante. Con la mayoría de los dibujos se podía hacer una especie de síntesis —su quintaesencia—, que expresaba los sentimientos e ideas tanto del pintor como del director.

Para dicha nuestra, mientras duraron los trabajos preparatorios de Dobuzhinski pudimos estar los dos juntos. En los primeros tiempos, mientras se representaban nuestros espectáculos en San Petersburgo, nos veíamos frecuentemente allí, como es natural. Pero después él iba frecuentemente a Moscú y pasaba temporadas bastante largas hospedado en mi casa, lo que nos permitía una comunicación diaria.

Durante el montaje de *Un mes en el campo*, no surgieron desavenencias entre el pintor, el director y los artistas. A ello contribuyó en gran medida que Dobuzhinski asistiese a todas las conversaciones preliminares y a los ensayos de la obra, se compenetrara con nuestro trabajo, tanto con el del director como con el de los actores, investigara con nosotros y sometiese a un minucioso estudio la esencia de la obra de Turguénev. En una palabra, en todo lo que le correspondía hacía lo mismo que Sats con la música.

Después de conocernos mutuamente, conocer la obra, el plan del director, el

trabajo de los actores, la individualidad de los creadores del espectáculo, las tendencias generales, las ideas, las esperanzas, las dificultades y los peligros, el pintor se aisló en su taller, del que salía raras veces y solo para mantenerse al día de nuestros trabajos. A menudo sugería a un actor el maquillaje y el vestuario que debía llevar, sin dejar por eso de escuchar atentamente sus deseos e ideas. Por su parte, el director hacía constantemente todo lo posible para que el pintor, los actores y los demás participantes en el espectáculo no divergieran en sus creaciones. Ésta es la principal e ineludible condición que debe cumplir cualquier trabajo colectivo. Para llevarla a cabo es imprescindible hacer concesiones mutuas y definir objetivos comunes. Si el actor sabe introducir sus deseos en los sueños del escenógrafo, del director y del poeta, todo marchará a las mil maravillas. Los hombres que aman y comprenden lo que ellos mismos crean en conjunto deben ser capaces de llegar a acuerdos. La vergüenza es para aquellos que no saben lograrlo, para quien persigue no un objetivo fundamental, común, sino su propio propósito personal, que aprecia más que el trabajo creativo hecho colectivamente. Eso equivale a la muerte del arte, y no hay nada más que hablar.

Duncan y Craig

Aproximadamente por aquellos días tuve la satisfacción de conocer a dos grandes talentos de aquella época, que me causaron una gran impresión: Isadora Duncan y Gordon Craig.^[301]

Fui a la función de Duncan por casualidad, sin haber oído antes nada de ella. Por eso me extrañó que entre los escasos asistentes hubiese un grupo de escultores encabezados por S. I. Mámontov, muchas actrices y actores de ballet que eran *habitués* de los estrenos y de los espectáculos de un interés especial y exclusivo. La primera aparición de la Duncan no produjo gran impresión. La falta de costumbre de ver en el escenario un cuerpo casi desnudo, impedía admirar y comprender el arte de la artista, de modo que el primer número fue recibido con unos aplausos bastante ralos y algunas amedrentadas tentativas de silbidos. Pero, transcurridos unos cuantos números de danza, de los cuales uno era excepcionalmente convincente, ya no pude seguir impasible ante las protestas del público ordinario, y empecé a aplaudir manifiestamente. Con la llegada del entreacto, yo, como nuevo admirador de la célebre artista, me adelanté a las candilejas para aplaudir desde allí. Para satisfacción mía advertí que casi a mi lado estaba el escultor S. I. Mámontov, que hacía lo mismo que yo, y al lado de él, un famoso pintor, luego otro escultor, un escritor, etc. Cuando los espectadores corrientes vieron que entre los que aplaudían había pintores y artistas famosos de Moscú, se produjo cierta confusión. Cesaron los silbidos, pero los aplausos aún no eran firmes. Sin embargo, este cambio no se hizo esperar mucho. En cuanto el público comprendió que se podía aplaudir, que no era una vergüenza aplaudir, empezaron los aplausos, fuertes al principio, luego las llamadas al escenario, y finalmente una ovación.

Después de la primera velada, no me perdí ninguna función de Duncan. La necesidad de ver sus actuaciones venía íntimamente dictada por un sentimiento artístico, muy afín a su arte. Posteriormente, cuando conocí su método, lo mismo que las ideas de su genial amigo Craig, comprendí que en distintas partes del mundo, impulsados por condiciones que ignoramos, hay personas que buscan en el arte los mismos principios creadores. Y, al conocerse, quedan admirados por la afinidad de sus ideas. Precisamente eso fue lo que ocurrió en el encuentro que estoy describiendo: nos entendimos sin apenas palabras.

No tuve oportunidad de conocer a la Duncan en su primera visita a Moscú. En sus siguientes viajes asistió a nuestras funciones y yo hube de recibirla como una invitada de honor. El recibimiento se hizo general, pues asistió a él toda la compañía, que supo valorar y querer a Duncan como actriz.

Isadora Duncan no sabía hablar de su arte de manera consecuyente, lógica ni sistemática. Grandes ideas la asaltaban esporádicamente, como por azar, a propósito de los acontecimientos más inesperados. Así, por ejemplo, cuando le preguntaron quién fue su maestro de baile, respondió:

—Aprendí con Terpsícore.^[302] Empecé a bailar desde el momento en que pude tenerme en pie, y he bailado toda mi vida. El hombre, todos los hombres, todo el mundo debe bailar; así fue y así será. Es inútil poner obstáculos y negarse a admitir esta necesidad; se trata de un impulso natural que nos ha dado la misma naturaleza. *Et voilà tout!*^[303] —concluyó la artista en su francés americanizado.

En otra ocasión, en la que los admiradores que acudían a su camerino le impedían prepararse adecuadamente para las danzas, explicó al terminar su actuación:

—No puedo bailar así. Antes de salir al escenario tengo que instalar en mi espíritu una especie de motor; y cuando éste empieza a trabajar, las piernas, los brazos y todo el cuerpo se mueven al margen de mi voluntad. Pero cuando no me dan el tiempo suficiente para instalar el motor, no puedo bailar...

Precisamente por aquel entonces yo estaba buscando esa clase de motor creativo que cada actor ha de saber instalar en su alma antes de salir a escena. Es comprensible que, en busca de orientación en esta cuestión, observase atentamente a Duncan en sus danzas, ensayos e investigaciones en los momentos en que, debido al sentimiento que acababa de nacer en ella, cambiaba al principio la expresión del rostro y luego, con ojos brillantes, exteriorizaba todo lo que acababa de brotar en su alma. Resumiendo todas nuestras conversaciones sobre el arte, y comparando lo que ella hablaba con lo que yo mismo hacía, caí en la cuenta de que los dos estábamos buscando la misma cosa, aunque en distintas expresiones artísticas.

En nuestras conversaciones Duncan mencionaba constantemente el nombre de Gordon Craig, a quien ella consideraba un genio, uno de los hombres más grandes del teatro contemporáneo.

—Este hombre —decía ella— no pertenece solamente a su patria, sino a todo el mundo; debe hallarse en el lugar en que mejor pueda manifestarse su talento, donde estén las mejores condiciones, es decir las más adecuadas a su trabajo, así como el clima más propicio. El lugar está en el Teatro de Arte de Moscú —concluyó.

Le escribía mucho sobre mí y sobre nuestro teatro, tratando de persuadirlo para que viniese a Rusia. Yo, por mi parte, procuraba convencer a la dirección para que llamara al gran director; les decía que se daría así un empujón a nuestro arte y que se le encaminaría por nuevas sendas espirituales, precisamente en el instante en que parecía estar saliendo del punto muerto. Debo ser justo con mis compañeros, pues razonaban como auténticos artistas, y en aras del progreso artístico, se avinieron a

hacer grandes gastos. Se encargó a Craig el montaje de *Hamlet* de Shakespeare, en el que debería trabajar al mismo tiempo como escenógrafo y como director, pues en realidad él era ambas cosas; sobre todo teniendo en cuenta que en su juventud había trabajado como actor en el teatro londinense de Irving,^[304] alcanzando una notable fama. Su herencia artística debió ser excelente, puesto que era hijo de la gran actriz inglesa Ellen Terry.

En medio de las heladas más crudas, vestido con un gabán de verano y un sombrero liviano de anchas alas, envuelto el cuello en una amplia bufanda de lana, llegó Craig a Moscú. Lo primero que hicimos fue aprovisionarle de ropa adecuada para el invierno ruso, pues de lo contrario se corría el peligro de que contrajera una pulmonía. Hizo muy buenas migas con L. A. Sulerzhitski. Desde el primer momento cada uno reconoció en el otro a una persona de talento, y se volvieron inseparables. La pequeña figura de L. A. Sulerzhitski ofrecía un agudo contraste con la elevada estatura de Gordon Craig. Los dos formaban una pareja sumamente pintoresca y simpática, ambos alegres, risueños: uno de elevada estatura, cabellos largos y hermosos ojos llenos de inspiración, tocado con el típico gorro ruso de piel y vestido con abrigo; el otro pequeño, con piernas cortas, con un extraño gabán traído del Canadá y un sombrero de piel rarísimo. Craig hablaba un idioma americano-alemán, mientras que Súler lo hacía en anglo-ucraniano; de ahí que se produjesen muchos *quid pro quo*,^[305] que originaron numerosas situaciones cómicas.

Tras presentarme a Craig empecé a conversar con él y al punto sentí que nos conocíamos desde hacía tiempo.^[306] Parecía que la conversación que acababa de entablarse no era más que una continuación de otra comenzada el día anterior. Me explicaba apasionadamente sus principios fundamentales y su búsqueda del «arte del movimiento». Me enseñaba bocetos de este nuevo arte, en los que algunas líneas, algunas nubes proyectadas hacia delante y piedras volantes producían la impresión de un ímpetu incontenible hacia las alturas; creía que con todo eso se podría crear con el tiempo un arte nuevo, completamente ignorado por nosotros hasta entonces. Hablaba Craig de la indiscutible verdad de que no se podía colocar el cuerpo tridimensional del actor al lado de telas planas, pintadas; en el escenario se requería la presencia de la escultura, de la arquitectura y de otros objetos con tres dimensiones. Y solamente, a lo lejos, en los intersticios de los objetos arquitectónicos, admitía Craig la presencia de decorados pintados en tela, representando el paisaje.

Los magníficos dibujos que Craig me enseñó entonces, hechos para sus anteriores montajes de *Macbeth* y de otras obras, habían dejado de responder a sus exigencias. Igual que yo, había empezado a odiar los decorados teatrales. El actor necesitaba un fondo escénico más sencillo, pero de tal índole, que se pudiera extraer de él una infinidad de estados anímicos recurriendo a la combinación de líneas, manchas luminosas, etc.

Gordon Craig sostenía que toda obra de arte debía ser elaborada en material muerto —piedra, mármol, bronce, telas, papel, pintura— y fijada de una vez para

siempre mediante una forma artística. Basándose en esta idea decía que el material viviente del cuerpo del actor, versátil y carente de estabilidad, no servía para la creación, y por eso rechazaba a los actores, sobre todo a aquellos que carecían de una activa y bella individualidad, es decir, a los que no eran por sí mismos una obra de arte, como por ejemplo, Eleonora Duse o Tommaso Salvini. No aguantaba la chabacanería histriónica,^[307] sobre todo en las mujeres.

—Las mujeres matan el teatro. Aprovechan de mala manera su fuerza y su influencia sobre nosotros, los hombres. Abusan de su poder femenino.

Craig pensaba en un teatro sin mujeres y sin hombres, es decir, sin ningún actor. Hubiera preferido reemplazarlos por marionetas sin malos hábitos actorales, sin gestos actorales, sin rostros maquillados, voces estridentes, almas envilecidas ni tendencias chabacanas. Las marionetas podrían purificar la atmósfera del teatro y comunicar seriedad a toda la empresa; al mismo tiempo, el material muerto del que están formadas haría posible acercarse a aquel Actor con mayúscula que vivía en el alma, la imaginación y los sueños de Gordon Craig.

No obstante, como se descubrió más tarde, las reticencias a los actores y actrices no le impedían a Craig entusiasmarse ante la menor muestra de auténtico talento, tanto en hombres como en mujeres. En cuanto la percibía, él mismo se transformaba en niño, daba un brinco de expansivo entusiasmo y saltaba de su sillón hasta las candilejas, mientras su larga melena de cabello cano se ondulaba de un lado a otro. En cambio, al ver muestras de torpeza en escena, se enfurecía y volvía a soñar con sus marionetas. De haber podido poner a su disposición a unos Salvini, Duse, Yermólova, Shaliapin, Moskvín, Kachálov, y reemplazar a los torpes por marionetas hechas por él, incluyéndolos en el mismo elenco, creo que se habría considerado el hombre más feliz y que su sueño se habría hecho realidad.

Todas esas contradicciones a menudo nos confundían e impedían comprender el sentido de su arte y, sobre todo, las exigencias que planteaba a los actores.

Tan pronto como hubo conocido nuestro teatro, sus actores, los colaboradores y las condiciones de trabajo, se avino a aceptar el cargo de director artístico en el Teatro del Arte, e ingresó en él por un año. Se le encomendó, como ya dije, la tarea de escenificar *Hamlet*, y con este fin emprendió un viaje a Florencia, de donde volvió al cabo de un año para llevar a cabo el plan elaborado durante ese tiempo.

En efecto, Craig regresó al año con un plan listo para poner en escena *Hamlet*, trayendo consigo los modelos para los decorados. Dio comienzo un trabajo sumamente interesante: Craig lo dirigía, mientras que Sulerzhitski y yo nos convertimos en sus ayudantes. En nuestra compañía fue admitido el director Mardzhánov, que se convirtió más tarde en creador del Teatro Libre de Moscú.^[308] En una de las salas de ensayos, puesta enteramente a disposición de Craig, se instaló una gran maqueta de un escenario de marionetas. En ella, de acuerdo con las indicaciones del director inglés, se instaló la iluminación eléctrica correspondiente, así como otras mejoras exigidas por la escenificación que él había ideado.

Al perder la fe, igual que yo, en los recursos escénicos habituales, tales como bastidores, bambalinas, decorados bidimensionales, etc., Craig renunció a toda esa teatralidad trillada, y dirigió su atención hacia sencillos paneles que se podían ubicar en el escenario y combinarse de mil modos distintos. Aludían a formas arquitectónicas: ángulos, nichos, calles, callejones, salas, torres, etc. Las alusiones se completaban en la imaginación del espectador, quien de esta manera se veía atraído al interior del proceso creador. Los materiales con que Craig pensaba hacer esos biombos no estaban aún determinados, pero decía que debían ser lo más aproximados posible a la naturaleza, y no falsificados. Estaba de acuerdo en utilizar piedras, maderas en bruto, metales, corchos. Como mucho admitía el empleo del tosco lienzo campesino, pero no quería ni oír hablar de la imitación hecha en cartón de todos estos materiales orgánicos y naturales. Tenía una aversión natural a toda falsificación de utilería. Le parecía que era imposible inventar algo que fuera más sencillo que unos simples paneles. No puede haber mejor fondo para un actor. Es natural, no hace daño a la vista, tiene tres dimensiones como el cuerpo de los actores, es pictórico gracias a las infinitas combinaciones de iluminación que permiten su estructura arquitectónica, lo que le otorga un amplio juego de luz, claroscuros y sombras.

Gordon Craig deseaba que toda la función transcurriera sin entreactos y sin telón. El público debía llegar al teatro y no ver escenario alguno. Los paneles debían servir de prolongación arquitectónica del patio de butacas, armonizando y confundiendo con él. Al empezar la función los paneles iniciaban un suave y majestuoso movimiento, confundiendo todas las líneas y grupos. Al cabo de un tiempo quedaban inmovilizados en una nueva combinación. De alguna parte surgía una luz con sus destellos pictóricos y todos los asistentes a la función, como si se tratase de un sueño, quedaban transportados a una parte lejana, a un mundo distinto, al cual el escenógrafo apenas había hecho una ligera alusión, dejando el resto a la imaginación de los espectadores.

Al ver los bocetos de Craig, comprendí que Isadora Duncan tenía razón al afirmar que su amigo era grande, no en los momentos en que filosofaba y hablaba de arte, sino cuando tomaba el pincel y se ponía a pintar. Sus esbozos explicaban sus pensamientos e iniciativas artísticas. El secreto de Craig residía en su excelente conocimiento del escenario y de lo escénico. Ante todo Craig era un genial director, pero eso no le impedía ser al mismo tiempo un pintor de primera categoría.

También había traído consigo los modelos de los biombos que iba colocando en la maqueta grande. Su talento y su refinado gusto artístico se expresaban a través del juego de ángulos y líneas, en la manera de iluminar los decorados arquitectónicos en relieve, recurriendo a manchas de luz y a diversas combinaciones de haces luminosos. Se sentaba a su mesa y explicaba la obra y el montaje moviendo las figuras en la maqueta por medio de un largo palo, y mostrando así claramente todos los desplazamientos que los actores debían hacer en el escenario. Entretanto nosotros seguíamos la línea interior de la obra y, guiados por ella, tratábamos de explicarnos

los motivos de los desplazamientos de los personajes, anotándolos en el cuaderno de dirección.

Ya en la lectura de la primera página de la obra quedó claro, entre otras cosas, que la traducción rusa muy a menudo transmitía erróneamente no solo las sutilezas del texto shakespeariano, sino también su esencia interior. Craig lo demostraba gracias a toda una biblioteca inglesa sobre *Hamlet* que había traído consigo. Sobre esa base de la traducción incorrecta, se producían a veces malentendidos bastante grandes. Uno de ellos consistió en lo siguiente: en la escena de Hamlet con la madre, ésta pregunta a su hijo: «¿Y qué tengo que hacer?».

A lo que él responde: «Cualquier cosa menos aquello que he de decirte... Ve y lleva una vida licenciosa con tu nuevo marido...», etc.

Por lo general, esta réplica de Hamlet se interpreta así: él, tras perder la fe en su madre y llegar a la conclusión de que ella no tiene enmienda posible, la considera un caso perdido y se permite el tono irónico. Partiendo de esa interpretación, la actriz que representaba a la reina la presentaba a menudo como una mujer sumida en el abismo de los vicios. Pero en realidad, según aseguraba Craig, Hamlet siente hasta el final el amor más tierno por su madre, el mayor de los respetos, a la vez que una honda preocupación, puesto que no se trata de una mujer esencialmente mala, sino de una mujer que ha cometido una falta, movida por su débil voluntad y por la atmósfera reinante en la corte. Las palabras de Hamlet, como invitándola a que siga entregada a la vida de corrupción y de licencia, Craig las interpretaba explicándonos que pertenecían a ciertos giros de la lengua inglesa propios de Shakespeare: «Haz lo contrario de lo que yo te diga; no hagas lo que te estoy diciendo. Ve, entrégate a la vida llena de corrupción» tiene en realidad el siguiente valor: «No te entregues a la corrupción, no te acerques al rey, no hagas lo que, en modo formal, dicen mis palabras». Por eso Craig trataba el papel de la reina no como una imagen negativa, sino positiva.

Podría citar muchos otros casos en los que, al revisar línea por línea la traducción, se encontraron no pocos ejemplos para refutar tan arraigada y anticuada interpretación de *Hamlet*.

Craig amplió considerablemente el contenido interior del papel protagonista. Para él es el mejor de los hombres, que pasa por este mundo como su víctima expiatoria. Hamlet no es un neurasténico, y menos aún, un loco; pero se ha convertido en algo distinto de los demás hombres, porque por un momento ha contemplado lo que hay más allá de la vida, ha visto el mundo de ultratumba en el que pena su padre. A partir de ese instante la realidad se vuelve diferente para él. La examina para descifrar el misterio y el sentido del ser; el amor, el odio y todos los convencionalismos de la vida cortesana adquieren para él un sentido nuevo, mientras que el dilema, superior a las fuerzas de un simple mortal, que su atormentado padre ha cargado sobre sus hombros, le conduce a la incertidumbre y a la desesperación. Si la solución del dilema se limitara a la eliminación del nuevo rey, está claro que Hamlet no titubearía

ni un solo instante, pero no se trata solamente de matar. Para mitigar los sufrimientos del padre es preciso eliminar las impurezas de todo el palacio, cruzar todo el reino espada en mano, destruir a los perversos, apartar a los amigos de antes que tienen el alma corrompida, como Rosencrantz o Guildenstern, y poner a salvo las almas puras, como la de Ofelia, impidiendo que sucumban. Los esfuerzos sobrehumanos de Hamlet para llegar a conocer el sentido del ser, lo convierten, a los ojos de los simples mortales que viven en medio de la perversión cortesana y de mezquinas preocupaciones diarias, en algo así como un superhombre, que no se parece a los demás y, por lo tanto, está loco. Para la mirada miope de los pequeños hombrecillos que no conocen la vida, no solo la que está más allá de este mundo, sino ni siquiera la que está más allá de los muros del palacio, Hamlet, naturalmente, representa una anormalidad. Cuando Craig hablaba de los habitantes del palacio, se estaba refiriendo a toda la humanidad.

Tal interpretación ampliada de *Hamlet* se reflejaba, como es natural, en la parte externa de la escenificación, en el carácter monumental, en la amplitud y majestuosidad de los decorados.

La autocracia, el poderío y el despotismo del rey, el lujo de la vida palaciega, fueron tratados por Craig en colores dorados, que rayaban en la ingenuidad infantil. Para ello, eligió un papel dorado común y corriente, parecido al que se usa para adornar los árboles de navidad. Craig aplicó este papel a los paneles de los cuadros que se desarrollan en el palacio. También empleó un brocado liso que era muy barato y cuyo tono dorado imprimía al decorado un sello de infantil primitivismo. Entre paredes doradas, sobre un altísimo trono, coronados y vestidos con lujosos brocados, se sentaban el rey y la reina, y desde lo alto del trono bajaban, como en una cascada de oro, sus mantos dorados. En esos enormes mantos, que partían de los hombros de los soberanos y bajaban hasta el suelo, cubriendo todo el ancho del escenario, se habían practicado unos orificios por los que salía una multitud de cabezas que miraban servilmente hacia el trono: los mantos parecían un mar de olas doradas, entre cuyas crestas se veían las cabezas de los cortesanos, bañados por el dorado lujo palaciego. Sin embargo, este mar áureo no exhibía el repelente brillo teatral, pues Craig lo iluminaba con luz mate, procedente de los haces de los proyectores, que se deslizaba sobre la superficie de los objetos, y de este modo el manto real centelleaba con chispazos horribles, que creaban un ambiente lleno de malos presagios. Imaginen una superficie dorada cubierta por un trozo de tul negro. Esa es la imagen que Hamlet tiene de la majestuosidad en las tortuosas visiones que sufre en soledad, después de la muerte de su amado padre.

En el montaje de Craig esta escena inicial constituía una especie de monodrama de Hamlet. Sentado en la parte delantera, junto a la balaustrada de piedra del palacio, permanecía sumido en sus tristes pensamientos, y viendo como en visiones el estúpido, corrompido e innecesario lujo de la vida palaciega del rey, al que odiaba tanto.

Agréguese al cuadro descrito los sonos de las atrevidas, descaradas y agoreras charangas con sus inverosímiles acordes disonantes que proclamaban a la faz del mundo la criminal majestuosidad y la arrogancia del rey que acababa de subir al trono. La música de esas charangas, igual que la de todo el espectáculo, fue escrita, con extraordinario acierto, por Iliá Sats, quien, según su costumbre, antes de emprender el trabajo, presencié todos nuestros ensayos y tomó parte en el trabajo de análisis previo hecho por el director.

Otro cuadro inolvidable de *Hamlet* en el montaje de Craig desvelaba hasta las profundidades más recónditas todo el contenido espiritual del episodio. Imaginen un corredor inacabable, que parte del extremo izquierdo de los bastidores, recorre el proscenio y dobla hacia el último bastidor de la derecha en el enorme edificio del palacio. Las paredes se elevaban a tal altura que no se veía su parte superior. Estaban recubiertas de papel dorado e iluminadas por haces oblicuos de luz. Por esta jaula angosta y larga caminaba meditabunda, silente y solitaria, la figura negra, sufriente, de Hamlet, que se reflejaba en las brillantes paredes del corredor como si se tratase de un espejo. Ocultándose en las esquinas, lo seguía el rey con sus esbirros. Por este mismo corredor ha marchado más de una vez el dorado rey con paso solemne, acompañado por la dorada reina. Allí también llegaba, solemne y ruidoso, un tropel de actores de la época, en trajes brillantes y abigarrados de corte architeatral, y adornados con largas plumas, como si fuesen indios. Con plástica elegancia, de manera muy efectista y teatral, marchaban a los acordes de una banda compuesta por flautas, timbales, oboes, flautines y tambores. La procesión llevaba a hombros cofres pintarrajeados con colores chillones, llenos de trajes hechos de retales de decorados, con colores muy vivos, y en los que se veían, por ejemplo, árboles de un dibujo medieval, con perspectiva falsa; otros enarbolaban banderas teatrales, armas, alabardas; otros lucían tapices y telas multicolores; otros estaban cargados, de pies a cabeza de máscaras trágicas y cómicas; y finalmente otros llevaban a cuestas todo tipo de instrumentos musicales antiguos. En conjunto simbolizaban el lado festivo del arte dramático; su objetivo era alegrar el espíritu del gran esteta y llenar de alegría el pobre corazón apenado del príncipe. Pues también Craig miraba a los actores con los ojos de Hamlet: al hacer éstos su entrada al escenario, Hamlet se convertía por unos instantes en el mismo joven entusiasta que era antes de morir su padre. Recibía con gran entusiasmo a sus queridos actores-invitados en medio de la vida cotidiana del palacio. Con ellos recibía por un momento la luminosa alegría del arte, a la que se aferraba con ardor, para disfrutar un momento de descanso de sus padecimientos espirituales. Era el mismo entusiasmo y la misma emoción artística que Hamlet ponía de manifiesto en la escena con los cómicos, en su reino de entre bastidores, mientras se maquillaban y se vestían, entre el tintineo y el afinado de instrumentos musicales. En el amistoso mundo de Apolo, Hamlet se sentía en su propio ambiente.

En la función celebrada en el palacio, Craig desplegaba un grandioso cuadro. El proscenio se transformaba en tablado para el espectáculo interpretado en el palacio,

mientras que el fondo del escenario se convertía en algo parecido a un patio de butacas. Los cómicos quedaban separados del público al colocarse sobre el gran escotillón que había en nuestro escenario de Moscú y quedar éste elevado sobre el nivel del escenario. Dos enormes columnas fijaban los contornos del espacio en la embocadura.

Del tablado formado por el escotillón elevado bajaba una escalera hasta el nivel del escenario y de éste subía una amplia escalinata que llevaba al elevado trono, en el que se sentaban majestuosamente el rey y la reina. A ambos lados de éstos, a lo largo del fondo del escenario, dispuestos en varias filas, estaban los cortesanos, que, al igual que el rey, llevaban largos mantos cubiertos de oro, como estatuas de bronce. Los cómicos subían al tablado del proscenio luciendo trajes de gala y, dando la espalda a nuestras candilejas y a los espectadores del Teatro de Arte y de cara al rey, interpretaban su obra. Al mismo tiempo, en la parte delantera, ocultándose del rey detrás de una columna, a la vista de los espectadores del Teatro de Arte, Hamlet y Horacio observaban las reacciones de los reyes. El rey y los cortesanos estaban sumergidos en la oscuridad, y apenas algún que otro haz de luz oblicua proyectaba manchas brillantes sobre los mantos palaciegos. En cambio, Hamlet y Horacio, ocultos tras los telones, estaban fuertemente iluminados, lo mismo que los cómicos, cuyos trajes multicolores parecían resplandecer. De repente el rey se echaba a temblar y Hamlet, como un tigre, se lanzaba hacia abajo, es decir, desde el tablado de los cómicos hacia el rey. En medio de la lóbrega oscuridad surgía una confusión indescriptible. Luego, a través de una franja de luz que atravesaba el proscenio, pasaba el rey corriendo, seguido por Hamlet, como una fiera tras su presa.

No menos solemne fue la última escena, la del torneo. Numerosas plataformas, escaleras, columnas. De nuevo el rey y la reina en un trono a gran altura, mientras que abajo, en el proscenio, se libraba el combate. El abigarrado traje del bufón Osric, burla grotesca del cortesano... Un encarnizado combate... La muerte... El cuerpo de Hamlet tendido sobre una capa negra... A lo lejos, todo un bosque de lanzas y banderas de los ejércitos libertadores de Fortimbrás, entrando en el palacio. Él mismo, como un arcángel que acabara de bajar de los cielos, subía hacia el trono, al pie del cual yacían los cadáveres de los soberanos derrocados... Los acordes solemnes de una marcha fúnebre que traspasaba el alma; las gigantescas banderas de vivos colores que los vencedores arriaban lentamente para tapar, con todos los honores, el cadáver de Hamlet; tendido en el suelo con el rostro iluminado, pero rígido, como el de un gran redentor de las inmundicias terrenales que ha logrado descifrar los misterios de la existencia en nuestro valle de lágrimas.

Así, en medio de un funesto brillo áureo y de monumentales estructuras arquitectónicas, se representó la vida palaciega, convertida en un Gólgota para Hamlet. Su vida espiritual transcurre en otra atmósfera, envuelta en misticismo, que impregna todo el primer cuadro desde el momento en que se levanta el telón. Rincones misteriosos, franjas de luz, densas sombras, destellos de luz lunar, puestos

de guardia en el palacio... Unos confusos sonidos subterráneos, fragores sordos, coros que entonan canciones maléficas, el canto coral entremezclándose con los golpes subterráneos, con el ulular del viento, con lejanos gemidos misteriosos e incomprensibles. De los grises paneles que representaban los muros del palacio, se separaba la sombra del padre de Hamlet, que vagaba lentamente en busca de su hijo. Apenas se le podía notar, pues su ropaje se confundía con el color de los muros. Por unos instantes la sombra se esfumaba, pero luego, en cuanto se encontraba con un débil haz de luz, surgía de nuevo sobre el fondo del biombo, con el rostro oculto por un antifaz o, más bien, un mascarón que daba a entender sufrimientos indecibles, fruto de sus torturas. Tras él se arrastraba la cola de un largo manto. Los gritos de la guardia espantaban a la sombra, que desaparecía como absorbida por el muro.

En el cuadro siguiente, que también transcurría en el puesto de guardia del palacio, Hamlet y sus camaradas se ocultaban en unos nichos oscuros, esperando a la sombra del rey muerto. Nuevamente la sombra, confusa y etérea, se deslizaba por el muro, confundiéndose con él, y el espectador, igual que el propio Hamlet, apenas se percataba de su presencia.

La escena entre Hamlet y el padre se desarrollaba en el punto más alto del escenario del palacio, sobre el fondo claro, alumbrado por la luna, de un cielo que ya enrojecía por la proximidad del alba. Allí llevaba el difunto a su hijo, para alejarse del infierno en que sufría y estar más cerca del cielo, tan deseado por su espíritu. Las telas transparentes que cubrían el cuerpo del fallecido dejaban pasar la luz y de esta manera, sobre el fondo del cielo alumbrado por la luna, parecía etéreo, como si viniera del más allá. En cambio, la figura negra de Hamlet, cubierta con una capa de pieles, atestiguaba palpablemente que se hallaba aún aprisionado en este vil mundo material, en este triste valle de penas, aunque tratara inútilmente de descifrar el misterio de la existencia terrenal y ultraterrena, de donde acababa de venir la sombra de su padre. Esta escena, igual que otras, estaba impregnada de un lóbrego misticismo.

Más mística aún resultaba la escena del «ser o no ser», que no pudimos montar como había sugerido Craig en sus bocetos. El largo corredor del palacio, esta vez sombrío, gris, había perdido a los ojos de Hamlet su antiguo brillo, ahora completamente innecesario. Las paredes parecían ennegrecidas y a lo largo de ellas se arrastraban, de abajo a arriba, unas sombras maléficas, como de los mismos infiernos. Esas sombras personificaban para Hamlet la odiada vida terrenal, la existencia, indigna y vil que tenía desde la muerte del padre y que cobraba fuerza ahora que había echado una mirada a la vida de ultratumba. Hamlet hablaba con horror y repugnancia de la vida terrenal; «ser», es decir, continuar viviendo, significaba para él arrastrarse en la vida, sufrir, consumirse... Al otro lado de Hamlet, en el dibujo de Craig, se veía una franja de intensa luz, en cuyos rayos dorados ora se vislumbraba, ora desaparecía una hermosa figura de mujer plateada y luminosa, que lo llamaba tiernamente. Era esto lo que Hamlet llamaba «no ser», no existir en medio de este

mundo vil; esto significaba cortar la cadena de los sufrimientos, irse, morir... El juego de sombras densas y livianas, que tan vivamente escenificaba el titubeo de Hamlet entre la vida y la muerte, y que fue magistralmente esbozado por Craig en uno de sus bocetos, yo, como director, no conseguí expresarlo en escena.

Después de exponer todos sus sueños y sus planes, Craig se marchó a Italia, y yo, acompañado por Sulerzhitski, me puse manos a la obra para llevar a término las tareas encomendadas por el director e iniciador del montaje.

A partir de ese instante empezaron nuestras penalidades.

¡Qué enorme distancia mediaba entre el sencillo y hermoso pensamiento escénico del escenógrafo o del director y su ejecución real en el escenario! ¡Qué groseros y toscos son todos los medios de realización escénica! ¡Qué primitiva, ingenua e insignificante es la técnica escénica! ¿Por qué será que la mente humana tiene tanta inventiva cuando se trata de encontrar medios que permitan a los hombres matarse unos a otros en la guerra, o que hagan más cómoda la vida burguesa? ¿Por qué será que la mecánica es tan deficiente y primitiva cuando el hombre trata de dar satisfacción no a sus necesidades corporales y animales, sino a los mejores impulsos espirituales, que emanan de las honduras estéticas más puras del alma? Precisamente en este campo la inventiva no existe. La radio, la electricidad, rayos de toda clase obran prodigios en todas partes menos en el teatro, donde podrían encontrar una aplicación excepcionalmente propicia y exclusiva por su belleza y expulsar del escenario de una vez para siempre las repulsivas pinturas con cola, el cartón y la utilería. Ya es hora de que, en un espacio vacío, el descubrimiento de unos nuevos rayos permita pintar tonalidades fantásticas y combinaciones de líneas y superficies. Hora es de que otros rayos iluminen el cuerpo humano proporcionándole contornos indefinidos, incorporeidad, el carácter espectral que tanto hemos visto en nuestros sueños y sin el cual es tan difícil elevarse a las alturas. Solo entonces, en posesión de un espectro apenas visible, de la muerte en forma de mujer, podríamos realizar la escena ideada por Craig para el «ser o no ser». Solo entonces, tal vez podamos realmente tratar esa escena de forma original, pictórica y filosófica. Pues, con los recursos teatrales habituales, la interpretación de Craig daba la impresión de un vulgar truco de dirección y solo conseguía, por centésima vez ya, convencernos de la ineficacia y tosquedad de los medios escénicos de que disponíamos.

Como no conocíamos, aparte de Duncan, a ninguna actriz que pudiese encarnar al espectro de la muerte luminosa, y no encontrábamos recursos escénicos para representar las sombras negras de la vida, tal como las dibujó Craig en su boceto, no nos quedó más remedio que renunciar al montaje de la escena del «ser o no ser».

Pero aquí no terminaban las desilusiones, pues al pobre Craig le esperaba otra sorpresa desagradable. Fue imposible encontrar para los paneles el material natural, por decirlo así, orgánico, que se acercara lo más posible a la naturaleza. Lo probamos todo: hierro, cobre y otros metales. Bastaba con calcular el peso de los paneles hechos con esos materiales para dejar de pensar en ellos para siempre. Para

colocarlos en el escenario se habría tenido que transformar todo el edificio teatral y ponerles un motor eléctrico que los moviese. Probamos con paneles de madera y se los enseñamos a Craig, pero ni él ni los tramoyistas se atrevían a mover esa terrible y pesada mole que amenazaba derrumbarse de un momento a otro y aplastar a todos cuantos se hallaban en escena. Hubo que moderar las exigencias y reconciliarse con paneles de corcho. Pero incluso éstos pesaban demasiado. Al final nos decidimos por el habitual lienzo teatral sin pintar montado en bastidores, a pesar de que su tonalidad, algo clara, era poco indicada para el clima sombrío que exigía el castillo. No obstante, Craig aceptó estos paneles porque podían adquirir toda clase de tonalidades y claroscuros con una adecuada iluminación y porque desaparecían totalmente cuando se colocaban sobre un fondo más oscuro. El juego de luces, con sus destellos y manchas, era imprescindible para transmitir la atmósfera emocional de la obra y materializar las ideas escénicas de Craig.

Pero sobrevino otra calamidad. Los enormes biombos eran inestables y se caían a cada paso. Bastaba que uno golpeará a otro para que ambos cayeran. Probamos mil maneras de hacerlos estables y móviles al mismo tiempo. En realidad, había muchas formas de lograrlo, pero todas requerían construcciones especiales en el escenario y transformaciones arquitectónicas, para las cuales carecíamos de medios materiales y de tiempo.

El desplazamiento de los paneles en el escenario requirió muchas horas de ensayo con el personal técnico. Pero el trabajo no avanzaba; unas veces un operario aparecía de repente en el proscenio, haciéndose visible al público entre dos paneles que se habían separado; otras veces se formaba un hueco, a través del que podía verse toda la vida de entre bastidores. Y una hora antes del estreno se produjo una verdadera catástrofe. Esto es lo que ocurrió: yo estaba en el patio de butacas, ensayando con los tramoyistas por última vez las maniobras para desplazar los paneles; al parecer, todo marchaba bien. Terminó el ensayo. Los paneles quedaron colocados en posición para la primera escena y se dio permiso a los operarios para tomarse un té y descansar. El escenario quedó desierto y la sala se sumió en el silencio. De repente, uno de los biombos empezó a inclinarse poco a poco, se apoyó sobre otro, cayeron los dos sobre un tercero, hizo tambalearse a un cuarto, que arrastró al quinto y, como si fuera un castillo de naipes, todos los paneles se derrumbaron y se esparcieron por el escenario ante mis ojos. Se oyó el crujido de las maderas que se rompían, del lienzo que se desgarraba, y todo el escenario se llenó de un informe montón que recordaba las ruinas de un terremoto. Ya empezaban a llegar espectadores y tras el telón todavía hervía un trabajo nervioso y apresurado, empeñado en reparar los paneles mutilados. Para evitar una catástrofe durante la función tuvimos que renunciar al cambio de decorado a la vista del público y apelar a la ayuda del tradicional telón que oculta tosca pero eficazmente el pesado trabajo de los tramoyistas. ¡Qué integridad y unidad hubiera infundido a todo el espectáculo el recurso ideado por Craig para cambiar los decorados!

Cuando Craig regresó a Moscú, se puso a revisar nuestro trabajo con los actores. Le gustó sobre todo el trabajo de los actores Kachálov, Knípper, Gzówskaia, Známenski, Massalítinov,^[309] que eran grandes figuras a nivel mundial. Tanto los actores como los figurantes se desenvolvían bien, pero... actuaban según las antiguas modalidades del Teatro de Arte; yo no pude transmitirles lo nuevo que sentía en mi interior y en cuya búsqueda había realizado tantos experimentos. Leí a Craig varias escenas y monólogos de diversas obras, de distintas maneras, empleando diferentes recursos. Como es natural, le traducía previamente el texto. Le enseñé la antigua manera francesa, muy convencional, la alemana, la italiana, la rusa declamatoria, la rusa realista, y la nueva, la moderna, la impresionista, muy de moda entonces. Ninguna le gustó. Por una parte, protestaba contra el convencionalismo, que recordaba al teatro habitual, y por otra, se negaba a aceptar la naturalidad cotidiana y la sencillez, que privaba a la ejecución del más ligero tinte de poesía. Craig, lo mismo que yo, deseaba la perfección, el ideal, es decir, una expresión de los sentimientos humanos que fuese sencilla, vigorosa, profunda, elevada, artística, hermosa. Y eso yo no se lo podía proporcionar. Repetí los mismos experimentos ante Sulerzhitski, pero éste se mostró más exigente aún que Craig, y me interrumpía a la menor falta de sinceridad en la transmisión, al menor desvío de la veracidad en la interpretación.

Estas sesiones se convirtieron en momentos históricos importantísimos de mi vida en el arte. Comprendí la falta de armonía que se operaba en mí: una falta de armonía entre los impulsos internos de mis sentimientos creadores y su encarnación a través del aparato corporal. Creía estar reflejando fielmente mis vivencias. Pero en realidad las vivencias se reflejaban en una forma convencional, adquirida en el mal teatro.

Acabé por dudar de mis nuevas ideas y después de esos experimentos tan significativos pasé varios meses y años llenos de angustia.

El trabajo del actor y los problemas para escenificar *Hamlet* eran los mismos que en *Un mes en el campo*: conseguir una expresión intensa y profunda de las vivencias espirituales que tuviese la forma más sencilla posible en la encarnación escénica. Es cierto que en *Hamlet* no eliminamos de la actuación todos los gestos, pero alcanzamos una gran sobriedad plástica. Para conseguirlo, igual que en *Un mes en el campo*, hubo que prestar gran atención al *trabajo sobre el papel*. Fue preciso estudiar con todo detalle y con la máxima profundidad la esencia de la obra y de cada uno de los personajes. A este respecto, en *Hamlet* aparecieron importantes dificultades. Para empezar, en esta obra chocamos nuevamente con pasiones sobrehumanas que se debían encarnar apelando a la contención y a la sencillez. Esta dificultad retrotraía a *El drama de la vida*. Por otra parte, al analizar el contenido de *Hamlet* no encontramos, como en la obra de Turguénev, una partitura global totalmente acabada para la obra, ni para los papeles. Muchas escenas del texto de Shakespeare requerían una interpretación individual por parte de cada uno de los intérpretes. Para poder estudiar mejor toda la partitura y llegar a la veta de oro oculta en la obra, hubo que dividirla en partículas pequeñas. De esta forma el texto quedó tan desmenuzado que

era difícil verlo en toda su integridad. Pues, si nos ponemos a estudiar cada piedra, cada ladrillo por separado, no será posible formarse una idea de toda la catedral erigida con ellos, y menos aún de su cúpula, dirigida a las alturas celestes. Si partimos en trozos pequeños a la Venus de Milo y estudiamos por separado la oreja, la nariz, los dedos y las articulaciones, no será posible entender en su integridad la maravilla artística de esta obra maestra de la escultura, su belleza y armonía divina. Eso es lo que nos ocurrió; al cortar la obra en trozos, dejamos de verla y de vivirla en toda su integridad.

El resultado fue un nuevo callejón sin salida, nuevas desilusiones, dudas, desesperación transitoria y demás satélites inevitables de todas las búsquedas.

Me di cuenta de que nosotros, los actores del Teatro de Arte, que habíamos aprendido algunos procedimientos de la nueva técnica interior, los aplicábamos con cierto éxito en las obras del repertorio común, pero no habíamos descubierto aún la técnica para transmitir las obras heroicas de estilo elevado; en este aspecto nos aguardaba todavía un enorme y difícil trabajo de muchos años.

El espectáculo descrito introdujo otra duda y otro malentendido en mis búsquedas y en mi trabajo. Nosotros queríamos hacer un espectáculo con una escenificación lo más modesta y sencilla posible, pero el montaje acabó siendo extraordinariamente lujoso, majestuoso, muy efectista, de manera que su belleza hería la vista y se imponía en primer plano, eclipsando con su magnificencia la interpretación de los actores. Resultaba así que, cuanto más se procuraba hacer que la escenificación fuera sencilla, más pretenciosa parecía, más llamaba la atención y más se jactaba de su primitivismo.

El espectáculo tuvo un gran éxito. Algunos se alegraban, otros lo criticaban, pero todo el mundo estaba emocionado y excitado. Hubo discusiones, se daban conferencias, se publicaron artículos en los periódicos, y hasta algunos teatros se apoderaron solapadamente de la idea de Craig, haciéndola pasar como propia.^[310]

Una experiencia del funcionamiento del «sistema» en la vida

Por aquel tiempo mi «sistema» había cobrado, según me parecía, plenitud y armonía. Solo faltaba comprobarlo en modelos vivos. No emprendí esta empresa en solitario, sino en la más estrecha colaboración con mi amigo y ayudante en el teatro Leopold Antónovich Sulerzhitski. Naturalmente, nos dirigimos en primer lugar a nuestros compañeros, a los actores del Teatro del Arte de Moscú.

Sin embargo, yo aún no había encontrado palabras eficaces, que fueran directamente al grano y convenciesen inmediatamente, desbrozando el camino no hacia el intelecto, sino hacia el corazón. Yo decía diez palabras en los momentos y lugares en que tendría que haberme bastado una sola; entraba en detalles y abundaba en particularidades por anticipado allí donde era necesario dar una idea general, una visión de conjunto. En vista de estos errores, nuestra primera alocución resultó un fracaso. Los actores no mostraron interés por el resultado de mi prolongado trabajo de laboratorio.

Al principio, atribuí mi fracaso a la pereza, al desinterés por mi trabajo y hasta a la mala voluntad y las intrigas; busqué incluso enemigos ocultos. Más tarde me consolé con otra clase de explicaciones, diciéndome a mí mismo: «El ruso es muy trabajador y muy enérgico en lo puramente externo y en el trabajo físico. Obligadlo a bombear agua, o ensayar cien veces el mismo papel, a gritar tan fuerte como permitan los pulmones, a ponerse en tensión, a crear emociones superficiales en la periferia del cuerpo, que lo hará todo sin protestar, con tal que se le enseñe cómo *se interpreta* el papel. Pero, en cuanto se toque su voluntad y se le plantee un problema espiritual con el fin de despertar en su interior una emoción consciente o subconsciente, obligándolo a que viva el papel que debe interpretar, se encontrará con una firme resistencia: hasta ese extremo es perezosa y caprichosa la voluntad del actor. La técnica interior que estoy propagando, y que es necesaria para que nazca el *estado creador*, se basa precisamente en el proceso volitivo. Y por esta razón muchos actores son sordos a mis llamamientos».

A lo largo de años enteros, en todos los ensayos, en todas las habitaciones, en los corredores, en los camerinos, en los encuentros callejeros, continué difundiendo mi nuevo *credo*, pero sin el menor éxito. Me escuchaban respetuosamente, guardaban un

silencio harto significativo, pero, en cuanto se alejaban de mí, susurraban uno al oído del otro:

—¿Y por qué él mismo actúa ahora peor? ¡Era mucho mejor sin esas teorías, como actuaba antes, con sencillez, sin tonterías!

Y tenían razón. Había cambiado transitoriamente mi trabajo habitual de actor por confusas investigaciones experimentales y por eso estaba retrocediendo como intérprete de papeles y obras. Esto lo notaban todos, no solo mis compañeros, sino también los espectadores. Me producía una gran desazón y me sentía tentado de abandonar mi búsqueda. Pero, aunque fuese a costa de grandes titubeos, mantenía mi rumbo y continuaba haciendo experimentos, a pesar de que en la mayoría de los casos resultasen equivocados, a pesar de que, en aras de ellos, me alejase cada vez más de mi reconocida autoridad de actor y de director.

Pero, espoleado por mi entusiasmo, no podía y no quería trabajar de otra manera que no fuese la que me exigían mis descubrimientos; así que mi terquedad me iba volviendo cada vez más impopular. La gente que trabajaba conmigo lo hacía desganada, y tendían a abandonarme y pasarse a otros grupos.^[311] Tanto es así, que entre la compañía y yo se levantó un muro de separación. Durante años enteros se instaló la frialdad entre los actores y yo; me encerraba en mi camerino, les reprochaba su tosquedad, su rutina, su ingratitud, los acusaba de traicionarme y continuaba mi investigación con mayor ahínco. El amor propio que con tanta facilidad se apodera de los actores me había inoculado en el alma su mortal ponzoña, con lo cual los hechos más simples se agigantaban y deformaban a mis ojos, haciendo más insufribles aún mis relaciones con la compañía. Los actores se sentían molestos al trabajar conmigo, y yo, a mi vez, sentía lo mismo hacia ellos.

Al no conseguir los resultados deseados con los actores de mi generación, me dirigí, junto con Sulerzhitski, a un grupo de jóvenes a los que llamábamos *corporación de colaboradores*, es decir, los figurantes del teatro, y también a los alumnos de su escuela.

La juventud es confiada, cree sin hacer comprobaciones. Por eso nos escuchaban con entusiasmo, y esto nos hacía cobrar ánimo. Empezaron las clases, por supuesto gratuitas, de mi «sistema»; pero, tampoco este asunto, por causas diversas, tuvo un desarrollo satisfactorio. Además, los actores jóvenes estaban sobrecargados de trabajo.

Tras el segundo fracaso, Sulerzhitski y yo decidimos trasladar nuestros experimentos a la escuela de A. I. Adáshev,^[312] una de las muchas escuelas dramáticas privadas que existían entonces, donde se impartieron clases siguiendo mis indicaciones. A los pocos años se obtuvo un resultado positivo: muchos de los alumnos de Sulerzhitski fueron aceptados en el teatro; entre ellos figuraba el fallecido Evgueni Bogratiónovich Vajtánov, que desempeñó un papel muy importante en la historia de nuestro teatro. Fue uno de los primeros en asimilar el «sistema» y su más apasionado defensor y divulgador.

Después de oír la opinión de algunos alumnos sobre el trabajo de Sulerzhitski en la escuela de Adáshev, algunos de los escépticos se dirigieron a nosotros para que les diésemos la posibilidad de aprender el «sistema». Entre los que se adhirieron entonces había actores que más tarde se harían célebres en Rusia y en el extranjero, como M. A. Chéjov, N. F. Kolin, G. M. Jmara, A. I. Chebán, V. V. Gotóvtsev, B. M. Sushkiévich, S. V. Giatsíntova, S. G. Birman y otros.

Mientras Sulerzhitski y yo proseguíamos este trabajo, es decir, durante la temporada 1910-1911, en el Teatro de Arte se iniciaba el montaje de la obra de Tolstói *El cadáver viviente*. En ella hay muchos papeles de poca extensión que repartimos entre los jóvenes que trabajaban conmigo y con Leopold Antónovich.

En las clases del «sistema» empecé a formar mi propio idioma, mi propia terminología, que por medio de palabras determinaba los sentimientos que experimentábamos y las sensaciones del estado creador. Los términos que inventamos y que acabaron formando parte de nuestro uso cotidiano, eran comprensibles únicamente para nosotros, para los consagrados al «sistema», pero no para los demás actores. Esto imponía a unos y, al mismo tiempo, producía irritación, oposición, envidia y celos en otros. Como consecuencia se formaron dos corrientes: una a favor de nosotros, y otra en contra. Vladímir Ivánovich lo captó gracias a su fina sensibilidad, y en uno de los ensayos se dirigió a toda la compañía con un gran discurso, en el que insistió en que mis métodos de trabajo debían ser estudiados por los actores y aceptados por el teatro para guiar posteriormente los ensayos. Con este fin, antes de emprender el trabajo sobre la obra, Vladímir Ivánovich me solicitó que expusiera con todo detalle lo que yo denominaba «sistema» ante toda la compañía, para que, basados en él, se iniciaran los ensayos. Me sentí profundamente conmovido por la ayuda que me prestaba mi camarada, y hasta el día de hoy le guardo el más profundo agradecimiento.

Pero, en aquel entonces, no estaba suficientemente preparado para el arduo problema que me fue planteado, y por esta razón cumplí mi misión de manera poco convincente. Como era de esperar, los actores no se entusiasmaron en la medida que yo hubiera deseado.

Además, yo no tenía razón al esperar un reconocimiento inmediato. Era imposible exigir de hombres maduros y experimentados la misma actitud frente a lo nuevo que había encontrado entre los alumnos jóvenes. El terreno virgen de la juventud recibía con entusiasmo todo lo que se sembraba en su alma; en cambio, los actores consumados, que ya tenían sus propios recursos, fruto de una amplia experiencia, querían, es natural, verificar ellos mismos lo nuevo que se les ofrecía y filtrarlo a través de su propio prisma artístico; no podían asimilar lo ajeno, como si dijéramos, «al por mayor».

Sea como fuere, todo lo que en mi «sistema» había adquirido una forma definida fue aceptado por ellos como algo serio y meditado. Los veteranos comprendieron que lo que yo ofrecía era solamente teoría, y que era el propio actor quien debía

transformarla en su segunda naturaleza a través del trabajo insistente, el hábito y la lucha tenaz, llevándola a la práctica por vía natural. Sin que yo dijese nada, cada cual tomó nota, en la medida que pudo, de todo lo que yo ofrecía, sometiéndolo a su propio proceso de asimilación. Pero lo que quedaba en mí sin trabajar lo bastante, confuso y embrollado, era sometido a la más severa crítica por parte de los artistas. Yo tendría que haberme alegrado por esa crítica y aprovecharla, pero la terquedad y la impaciencia que me eran propias me impidieron entonces apreciar los hechos en su justa medida.

Mucho peor fue que algunos de los actores y alumnos se apropiaran de mi terminología sin haber comprobado su sentido, o que me entendiesen con la cabeza, pero no con los sentimientos. Aún peor fue que, sintiéndose totalmente seguros de lo que habían aprendido, pusiesen inmediatamente en práctica las palabras oídas de mi boca y empezaran a enseñarlas como si ya dominasen mi «sistema».

No acababan de entender que aquello de lo que yo hablaba no era posible asimilarlo, hacerlo suyo en una hora, ni siquiera en un día; que era necesario estudiarlo sistemáticamente y practicarlo a lo largo de años, durante toda la vida, permanentemente y convertir lo aprendido en un hábito, dejar de pensar conscientemente en ello y esperar que surgiera por sí mismo, de forma natural, espontánea. Para ello era necesario adquirir el hábito, que es la segunda naturaleza del actor; se necesitaban ejercicios similares a los que hace cualquier cantante preocupado por colocar su voz, cualquier violinista o violonchelista que trate de conseguir con sus manos una verdadera interpretación artística, cualquier pianista que quiera desarrollar la técnica de los dedos, cualquier bailarín que adiestre su cuerpo para la danza y los movimientos plásticos, etcétera.

Todos estos ejercicios sistemáticos no se llevaron a cabo ni entonces ni ahora; el llamado «sistema» fue aceptado más bien de oídas, y por eso aún no ha dado los auténticos resultados que cabe esperar de él.

Por si fuera poco, en algunos casos la percepción superficial del «sistema» produjo el resultado contrario, negativo. Así, por ejemplo, algunos de los actores veteranos, tras aprender a concentrarse según el «sistema», empezaron a ofrecer al público sus anteriores errores escénicos pero con más ahínco, mayor atención, exactitud y refinamiento. Estas personas incluyeron en la palabra «sistema» sus propias sensaciones y los hábitos actorales que terminan produciendo rutinarios tópicos y clichés. Tomaron la rutina como la novedad que proclamaba el «sistema», y así se tranquilizaron, puesto que el actor se siente cómodo en el ambiente de los clichés al uso. Esos insensibles actores están convencidos de haberlo entendido todo y de que el «sistema» les ha sido de gran ayuda. Me daban las gracias muy conmovidos y elogiaban mi descubrimiento pero, francamente, hay elogios que no son nada halagadores.

Sea como fuere, después del memorable, en mi opinión, discurso de Vladímir Ivánovich, mi «sistema» fue aceptado oficialmente por el Teatro.

El Primer Estudio del Teatro del Arte

Después de las primeras tentativas para aplicar en la práctica el «sistema», Sulerzhitski y yo llegamos a la misma conclusión a la que años atrás había llegado con V. E. Meyerhold, es decir, que el trabajo de laboratorio no puede desarrollarse en el mismo teatro en que se dan funciones diariamente, en medio de preocupaciones por el presupuesto, por la taquilla, dentro de las engorrosas labores artísticas y las dificultades prácticas de una gran empresa.

Dudo que los espectadores sentados en su butaca o el lector que recorre con la vista las presentes páginas, puedan conocer el enorme trabajo creador de mis talentosos compañeros y colaboradores en el Teatro de Arte de Moscú: las actrices M. P. Lílina, O. L. Knípper, M. A. Samárova, M. G. Savítskaya, E. M. Rayévskaja, la E. P. Murátova, N. S. Bútova, M. P. Grigórieva, y los actores y colaboradores I. M. Moskvín, V. I. Kachálov, V. F. Gribunin, L. M. Leonídov, V. V. Luzhski, A. R. Artiom, A. L. Vishnieski, G. S. Burdzhálov, N. G. Aleksándrov, y todos cuantos, junto a nosotros, crearon esta empresa, nada fácil de mantener. Cada montaje de nuestro teatro ha exigido un nuevo punto de vista y unos nuevos descubrimientos.

El espectador ruso, por su naturaleza amplia, no conoce límites a sus exigencias ni fronteras a lo posible. Ese espectador «pega a quien ama»; elogia o vitupera más allá de toda medida, sin tener en cuenta el cansancio ni las posibilidades materiales de una empresa privada, como era nuestro teatro, carente de toda clase de subsidios.

Las exigencias que nos hacían eran mayores que las que se hacían a los mejores teatros del mundo, dotados de subsidios oficiales. Para mantenernos a la altura conquistada teníamos que trabajar por encima de nuestras fuerzas, y este trabajo excesivo había minado la salud de algunos, mientras que otros habían muerto. La ayuda y el apoyo de jóvenes fuerzas que preparasen un Estudio organizado se había convertido en una necesidad impostergable.

Movido por esos pensamientos, decidí, sin fijarme en las lecciones que me había dado la vida, tentar a la suerte una vez más, creando un Estudio Teatral para actores jóvenes fuera de los muros del Teatro de Arte.

En primer lugar estaba la cuestión del alquiler de un local para el Estudio. El papel que aquí desempeñó Vladímir Ivánovich fue de enorme importancia pues, al ser administrador único del teatro, con poderes ilimitados, concedió un crédito para la

creación del Estudio, y volvió en verano de sus vacaciones exclusivamente para buscar el local adecuado. Para evitar en los primeros tiempos una expansión innecesaria, alquiló únicamente una gran habitación y, junto a ella, otras dos pequeñas, en la planta superior de un edificio de la calle Tverskaia, que en otro tiempo estuvo ocupado por el cinematógrafo Lux y recientemente por el teatro de V. F. Komissarzhévskaja. Por una rara casualidad, en estas mismas habitaciones vivió la propia actriz y también fueron parte del local grande de la Sociedad de Arte y Literatura en la que yo había empezado mis actividades de actor. Necesitábamos un espacio de reducidas dimensiones no solo por motivos económicos, sino también por razones artístico-pedagógicas. La práctica nos ha enseñado que el alumno, con su voluntad creadora no asentada aún, con sus sentimientos, temperamento, técnica, voz y dicción a medio desarrollar, no debe en los primeros tiempos acumular excesiva tensión, para no correr el riesgo de sufrir un daño físico. Un escenario de grandes dimensiones exige mucho más de lo que puede dar un actor principiante, pues lo violenta. En los primeros tiempos un actor joven necesita un local reducido, hay que plantearle problemas artísticos acordes a sus fuerzas, hay que hacerle exigencias modestas, y hay que brindarle la posibilidad de actuar frente a un espectador condescendiente y predispuesto a su favor.

Un actor joven no debe forzar su voz, todavía poco consolidada, ni su temperamento, ni su técnica. Las dimensiones del teatro no deben obligarlo a agrandar sus sentimientos, a poner en tensión excesiva sus nervios, ni empujarlo a excederse para agrandar a los espectadores. El joven actor del Estudio tenía que actuar constantemente bajo la supervisión de su director y profesor, recibiendo tras cada función las pertinentes correcciones que hicieran de cada aparición ante el público una lección práctica.

Con el paso del tiempo, cuando las dotes físicas y espirituales del actor se hayan afirmado después de interpretar el mismo papel decenas o centenares de veces en las condiciones propias del Estudio, se podría, sin riesgo alguno, hacerle actuar en un escenario grande; al principio con un papel interpretado anteriormente y luego con uno nuevo. En esa nueva etapa del desarrollo sería de suma importancia para él actuar con actores veteranos, compartir con ellos el escenario, comunicarse con ellos a la vista de un nutrido público, tratar de resolver junto a ellos cuestiones de carácter estético. Yo mismo, en su momento, descubrí cuán útil resultaba interpretar mis papeles —lástima que fuera durante poco tiempo— al lado de grandes actrices, como Fedótova, Yermólova, Sadóvskaja, Strepetova, y otras.^[313]

Una vez convertido en actor del Teatro de Arte de Moscú, el antiguo miembro del Estudio debería servir de apoyo a los veteranos en sustituciones^[314] y, con el tiempo, en socio de la empresa que, para entonces, ya se nos había entregado y era por completo propiedad de los actores.

Pero al pasar al teatro principal, el pupilo del Estudio no debía romper los vínculos con él, puesto que en su tiempo libre debía hacer allí de actor, a veces de

director, profesor o experimentador de nuevos ensayos e investigaciones.

La dirección artística y administrativa quedó en manos de Sulerzhitski, que trabajaba siguiendo mis indicaciones.

En el nuevo Estudio se habían reunido todos los que quisieron estudiar según el nuevo «sistema». Empecé por dictarles todo un curso tal y como lo tenía elaborado entonces. Desgraciadamente no pude dedicar mucho tiempo al nuevo Estudio, pero Sulerzhitski trabajaba intensamente en mi lugar, practicando, de acuerdo con mis indicaciones, toda clase de ejercicios sobre el estado creador, el análisis del papel, y la composición de una partitura basada en la sucesión lógica y consecuente de sentimientos.

Paralelamente a las clases en el Estudio se ensayaba una función para ser representada públicamente: *El naufragio del Esperanza*. Los trabajos preparatorios corrieron a cargo de R. V. Boleslavski, y L. A. Sulerzhitski dirigió el montaje.

Los ensayos se veían muy ralentizados por el trabajo de los actores en el teatro, donde entonces se estaba terminando de preparar muy apresuradamente un nuevo espectáculo. Había momentos en que parecía imposible compaginar las tareas de los actores jóvenes, que debían actuar en dos lugares simultáneamente, y por ese motivo se pensó que habría que renunciar al espectáculo del Estudio y a otros trabajos. Tras un momento de duda, me dirigí con firme decisión a todos los miembros del Estudio.

—El espectáculo ha de montarse cueste lo que cueste, aunque tengamos que hacer lo imposible. Tened presente que de él depende todo nuestro porvenir. Tenéis que pasar por vuestro «Púshkino», como hemos tenido que hacerlo todos nosotros antes de que se fundase el Teatro de Arte de Moscú. Si no se puede preparar el espectáculo durante el día, ensayad de noche, hasta el alba.

Así lo hicieron. Primero me mostraron el espectáculo a mí, y luego a todos los actores del Teatro de Arte, y a sus directivos, V. I. Nemiróvich-Dánchenko y el conocido pintor A. N. Benois. La función de muestra tuvo un gran éxito y descubrió en la interpretación de los jóvenes actores una sencillez especial, ignorada por nosotros hasta entonces, y una extraordinaria profundidad en la transmisión. Lo relacioné, no sin fundamento, con nuestro trabajo general según el «sistema».^[315]

Después de esto empezaron las funciones públicas con venta de entradas, y el dinero obtenido se destinó a sufragar los gastos del joven Estudio. En cuanto a la paga de los actores por su trabajo, todavía no era posible siquiera hablar de ella, así que continuaron trabajando gratuitamente. Un año después, cuando el Estudio fue definitivamente reconocido, el Teatro de Arte de Moscú le abrió ampliamente sus brazos, incluyéndolo en su presupuesto. A partir de aquel momento, empezó a llamarse Estudio del Teatro de Arte de Moscú. Y más tarde, al surgir otras instituciones de la misma naturaleza, se le cambió el nombre por el de Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú.

El mayor éxito artístico que tuvo el Primer Estudio fue la escenificación de la novela de Dickens, *El grillo del hogar*, adaptada para el teatro por B. M. Sushkévich,

que también participó en el montaje.^[316] *El grillo* tuvo, para el Primer Estudio, el mismo significado que *La gaviota* de Chéjov para el Teatro de Arte.

En este trabajo Sulerzhitski puso todo su corazón. Le dedicó muchos sentimientos elevados, fuerza espiritual, bellas palabras, hermosos sueños, y eso hizo que el espectáculo fuera algo sumamente íntimo y conmovedor, como si emanara de la propia alma. La obra exigía a los actores no una interpretación habitual, sino algo especialmente íntimo, que influyera directamente en el corazón del espectador.

En ese espectáculo, quizá por vez primera, empezaron a sonar aquellas notas hondas y cordiales del sentimiento subconsciente, en la medida y forma que yo había soñado. Pero las sutilezas no llegaban hasta el espectador, se perdían en el enorme espacio de la inhóspita sala, donde los actores tenían que forzar la voz y sobreactuar.

Mucho se ha escrito y hablado sobre el joven Estudio, tanto en los periódicos como en el propio teatro; a veces, se ponía como ejemplo para los actores más veteranos, que tenían la sensación de que a su lado crecía y adquiría fuerza un competidor, y la emulación ya se sabe que es una de las mejores palancas para impulsar el progreso.

Desde entonces los actores del Teatro de Arte empezaron a prestar más atención a todo lo que se les decía del nuevo modo de enfrentarse a la creación escénica y mi popularidad reapareció.

El trabajo en el Primer Estudio marchaba viento en popa bajo la hábil dirección de L. A. Sulerzhitski. Era un tolstoiano, un hombre de ideas, que también en el teatro exigía a sus alumnos que sirvieran al arte. En este sentido encontró en mí el más firme apoyo. Toda falta de educación, toda grosería o incorrección de los alumnos del Estudio dejaba herido su corazón. Discutía con ellos, los persuadía, les enseñaba con la palabra y el ejemplo, y trataba de educar a una generación que, por las circunstancias políticas y sociales del momento, no tenía posibilidades de desarrollar la imprescindible autodisciplina. Por otra parte, estos alumnos ya habían recibido cierto entrenamiento teatral en su trabajo en el Teatro del Arte. Casi todos habían tomado parte cientos de veces en escenas populares. Y el trabajo arduo de simple colaborador había hecho aparecer en ellos la conciencia del deber, tan necesaria en teatro. Pero gran parte de su comportamiento requería reeducación. Esto preocupaba a Súler, que ponía en el asunto toda su alma y sus nervios, perjudicando con ello su salud, de la que, por desgracia, no podía presumir, puesto que los médicos ya hacía tiempo que le habían diagnosticado una vieja nefritis descuidada, contraída en el Canadá.

No es sencillo educar a gente adulta, que quiere ser independiente y enseñar a los demás. Por suerte, Súler tenía un carácter fácil, lleno de vitalidad y alegría. Sus correcciones y reprimendas se mezclaban con bromas y payasadas que nadie hacía mejor que él. Es imposible enumerar todas las chuscadas y parodias que se le

ocurrían no solo en los momentos de descanso, sino también durante los ensayos, cuando se hacían necesarias para descargar la tensión. Veamos una, a modo de ejemplo. Había un joven y capacitado alumno del Estudio que se disgustaba con facilidad en cuanto tenía el menor tropiezo en su trabajo. Pero bastaba con elogiarle y asegurarle que tenía un gran talento para que el joven, falto de voluntad, se animase. Para no repetir siempre las mismas alabanzas y frases de ánimo, Súler mandó hacer un enorme cartel con esta frase: «El alumno fulano tiene mucho talento». El cartel se fijó a un palo y en cuanto el aludido mostraba la más pequeña duda, se le paseaba solemnemente por la sala donde se estaba ensayando. El proceso de apertura de las puertas y la cómica seriedad del portador del cartel, arrancaban carcajadas y regocijo general, de manera que se descargaba el ambiente, el alumno se alegraba y el trabajo proseguía con nuevos bríos.

Sulerzhitski y yo soñábamos con la creación de una especie de orden espiritual formado por actores. Sus miembros debían ser personas de elevadas miras, de ideas amplias, de grandes horizontes, conocedoras del espíritu humano y capaces de sacrificarse por un noble ideal artístico. Pensábamos alquilar una finca que tuviera comunicación ferroviaria o tranviaria con la ciudad. Se podría agregar a la casa principal un escenario y un patio de butacas, donde se representarían las funciones del Estudio. En las alas laterales de esta casa queríamos alojar a los actores, y para los espectadores sería preciso construir un hotel, pues junto con la entrada adquirirían el derecho a pernoctar en una habitación. Los espectadores deberían reunirse con bastante antelación al comienzo de la función. Tras pasear por el hermoso parque que rodearía la finca y cenar en el comedor común, atendido por los miembros del Estudio, una vez que se hubiesen sacudido el polvo de la capital y purificado el espíritu, el público iría al teatro. De esta forma estaría preparado para recibir las impresiones artístico-estéticas. Los recursos materiales para sostener un Estudio suburbano como éste se obtendrían no solo de la taquilla, sino también con los que la misma finca les aportaría. Pues durante la época primaveral y estival, serían los propios alumnos quienes hiciesen los trabajos rurales, algo que sería de capital importancia para el estado de ánimo general y para el clima del Estudio. Las personas que se encuentran a diario en el crispado ambiente de un escenario no pueden establecer las relaciones amistosas que necesita una comunidad de actores. Pero, si junto a la vida entre bambalinas esas mismas personas tuviesen otra vida en plena naturaleza, dedicada a un trabajo colectivo, al aire libre, bajo los rayos solares, sus almas se abrirían, los malos sentimientos quizá se evaporaran y el trabajo físico en común contribuiría a fundirlas en un todo íntegro. Durante el período de faenas campestres de primavera y verano la vida teatral cesaría, para renacer después de la cosecha. Y en invierno, en los momentos libres, los mismos alumnos del Estudio deberían trabajar en el montaje de las obras, esto es, pintar decorados, coser los trajes, hacer maquetas, etc. La idea del trabajo en el campo, de labrar la tierra, era un viejo anhelo de L. A. Sulerzhitski, que no podía existir sin la tierra y la naturaleza, sobre

todo en primavera. Algo había que lo arrastraba de la ciudad al campo. Y, por ello, la parte agropecuaria del Estudio debía estar dirigida por él. Por supuesto, esta empresa, tomada en su integridad, no salió de la región de los sueños. Pero, de todos modos, logramos hacer realidad una parte de ella.

A orillas del mar Negro, en Crimea, a unas verstas de la ciudad de Eupatoria, en una maravillosa playa de arena, compré un terreno y lo puse a disposición del Estudio. Con el dinero obtenido por la taquilla de las funciones que hicimos en Eupatoria, construimos unos edificios sociales: un pequeño hotel, una caballeriza, un establo, cobertizos para guardar herramientas agrícolas, semillas, alimentos, reservas, sótanos para la conservación de la carne y la leche, etc. Cada uno de los alumnos del Estudio debía edificar, con sus propias manos, una casita en la que pudiese vivir si venían malos tiempos.

Durante dos o tres años el grupo de alumnos encabezados por Sulerzhitski fue a veranear a Eupatoria; allí vivían la vida del hombre primitivo que no tiene techo. Ellos mismos acarreaban y labraban la piedra bruta para construir los edificios sociales; levantaron provisionalmente unos muros como los de los juegos infantiles de construcciones; en lugar de techos pusieron una lona, y, en vez de puertas y ventanas, alfombras y trozos de tela. El suelo era la arena de la playa, y en el interior pusieron sofás y sillas de piedra cubiertos de almohadones, igual que en los castillos de la Edad Media, zócalos de tela a lo largo de las paredes y farolillos chinos para el alumbrado nocturno. Todo el elenco de hombres primitivos andaba semidesnudo, por lo que los rayos solares broncearon intensamente su cuerpo. Sulerzhitski reproducía sus experiencias del Canadá con los *dujobori*, estableciendo un régimen bastante severo. A cada miembro del Estudio le correspondía una obligación social: uno era cocinero, otro cochero, el tercero se encargaba de la economía, el cuarto era barquero, etc. La fama de los hombres primitivos se propagó por toda la península de Crimea, y atrajo a curiosos que organizaban excursiones para ver a los salvajes alumnos del Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú.

De nuevo reanudé mis investigaciones con los decorados y los principios de la parte visual de la escenificación. La revisión de los límites escénicos estuvo propiciada esta vez por la necesidad de construir un escenario para el Estudio en el interior de una sala de techo bajo que habíamos alquilado. No queríamos que recordara a las pobres funciones caseras de aficionados, en las que es evidente la falta de seriedad. Queríamos que nuestro nuevo escenario se impusiera por su originalidad en la solución del problema planteado.

El asunto se complicaba con la escasez de mis recursos monetarios. Era imposible levantar un escenario corriente en una sala de techo bajo, pues los actores tocarían el techo con la cabeza. Por eso, en vez de elevar a los actores, elevamos a los espectadores. Al disponerlos en un improvisado anfiteatro, quedaron más altos que el

escenario, y así veían bien a los actores sin que nada obstruyera su vista. A su vez, el escenario ganaba con esta combinación, dado que su altura sin tablado resultaba suficiente. Los espectadores sentados en las primeras filas no estaban separados de los actores por balaustrada ni por candilejas (el escenario estaba alumbrado desde la parte superior). Y solo en los entreactos, el telón, que se abría a los lados, ocultaba el escenario al público.

La cercanía entre el público y los actores fusionaba a ambos. A los primeros les parecía estar en el mismo espacio en que vivían los actores, y que solo por azar presenciaban lo que estaba sucediendo en la vida de la obra. Y en esta intimidad residía precisamente uno de los encantos del Estudio.

De los decorados teatrales comunes no hay nada que decir, puesto que hubiera sido imposible arrastrarlos al piso alto de la casa donde estaba ubicado el Estudio. Además, ni siquiera habríamos tenido sitio para guardarlos, ni en el escenario ni junto a él, donde había un reducido recinto subdividido en camerinos para los actores.

En vez de los decorados comunes introduje entonces el sistema de paños y lienzos que, por aquel entonces, eran novedad. Amontonados unos sobre otros en uno de los rincones, como si fueran sábanas en el ropero, ocupaban poco lugar. Cada uno de los lienzos tenía unos ganchitos por los que pasaban unos palos que permitían izarlos y entonces, con esos ganchitos, se fijaban en el cielo raso, que estaba cubierto por una malla metálica. Los ganchitos se podían fijar en cualquier parte y crear así cualquier contorno en el escenario que representase el lugar donde transcurría la acción.

Al cabo de un tiempo, cuando el Primer Estudio se trasladó a un local más amplio (en la actual Plaza Soviética), el sistema de paños fue perfeccionado.

El nuevo tipo de escenario requirió nuevos recursos escénicos. Así, por ejemplo, para poner en escena la obra de Shakespeare *La duodécima noche*, que tiene muchos cuadros, inventé un original tipo de telón, con el que se podía ocultar el decorado que se estaba montando en la mitad izquierda del escenario al tiempo que descubría otro decorado ya montado en el lado contrario, en la mitad derecha. Y mientras la acción se desarrollaba en un costado se preparaban los decorados en la parte opuesta, detrás del telón.

Para el montaje del *Cuento de Iván el Tonto*, de Tolstói —en un escenario del mismo tipo, en el Segundo Estudio— inventé unas plataformas sobre ruedas para acortar la duración de los entreactos que se hacían entre los numerosos cuadros. Mientras representaban uno, montaba el decorado del otro entre bastidores. Cuando se hacía el oscuro una de las plataformas se ocultaba rodando entre bastidores mientras otra entraba rodando en escena.

En el segundo acto de la obra de Andréiev *Juvenilia*, donde los decorados representan la línea férrea que pasa junto a la orilla de un bosque espesísimo, recurrí al terciopelo negro. Las partes de los árboles que debían destacarse por estar colocados en el proscenio y caer en la franja de luz lunar se hicieron con paños y trapitos especiales hábilmente suspendidos. Y el mismo terciopelo que constituía para

ellos el fondo se convertía, en la imaginación del espectador, en la profundidad infinita de la espesura del bosque. Esto transmitía carácter de perspectiva al diminuto escenario. Para aumentar aún más la impresión de lejanía, coloqué junto al último telón de terciopelo negro un cajón revestido del mismo terciopelo, con orificios a través de los cuales se veían unas luces rojas que producían la ilusión de los faroles de la lejana estación. Así que todo el decorado se componía de unos cuantos trapitos y de un cajón, sobre un fondo de terciopelo. Este recurso lo desarrollé ampliamente en el montaje de la obra de Aleksandr Blok *La rosa y la cruz*, cuya representación no llegaría a realizarse.^[317]

Hasta qué punto nuestro sistema de trabajo en el Estudio con la parte externa tenía carácter escénico puede juzgarse por el siguiente hecho.

En una ocasión, al analizar los aciertos y los errores de escenografías de pintores rusos y extranjeros de todo tipo, en lo tocante al trabajo de los actores, me dirigí a un prestigioso pintor y gran conocedor de las artes plásticas con esta pregunta:

—¿Qué clase de decorado considera usted más indicado como fondo artístico para el actor? ¿Qué decorado responde mejor a los problemas escénicos de nuestro teatro?

Pasó mucho tiempo antes de contestar.

—¡Ya lo sé! —dijo solemnemente—. Los decorados que más responden a los problemas del teatro han sido los de *El grillo* en el Primer Estudio.

Los decorados y todo el mobiliario de que hablaba eran bastante sencillos. Los objetos de utilería, como los anaqueles de libros y otros objetos colocados sobre ellos, o el armario con la vajilla, se habían pintado sobre madera terciada y recortado a lo largo de sus contornos. Casi todos los decorados fueron hechos por los alumnos del Estudio con sus propias manos, aunque es cierto que entre ellos había un pintor. Naturalmente, ese decorado no podía llamarse artístico en el sentido pictórico, pero tenía un carácter netamente teatral.

Cuando el mencionado pintor empezó a argumentar ante mí lo que acababa de manifestar, indicando algunos detalles de nuestros decorados en *El grillo*, me di cuenta de que lo que parecía más logrado era precisamente aquello que había sido hecho por las manos de los mismos actores, de acuerdo con sus impulsos interiores, que les habían sido sugeridos por los problemas espirituales de tal o cual papel, o de toda la obra en su integridad.

Eso me confirmó una vez más que el teatro necesita no simplemente un pintor, sino que el pintor que trabaje en el teatro forzosamente ha de ser, al menos en pequeña medida, un director que comprenda los problemas y las bases de nuestro arte y nuestra técnica.

No voy a hablar del último período en la vida del Primer Estudio, porque no participé directamente en su trabajo. Una vez afianzado en sus bases, empezó a llevar una vida artística independiente y por último se convirtió en el MJAT II.^[318] No me es posible hablar en este libro de muchos momentos de la vida del Teatro de Arte de

Moscú que no están ligados a mi propia evolución artística, ni siquiera de aquellos que, en vista de su gran importancia, harán al historiador de ese teatro detenerse con especial atención especial. También debo renunciar a valorar la actividad artística de personas a las que se puede considerar alumnos nuestros.

Tras la aparición del Primer Estudio, nació el Segundo, formado a partir de la escuela teatral privada de nuestros actores N. G. Aleksándrov, N. O. Massalítinov y N. A. Podgorni. En el año que precedió al cierre de esta escuela salió de ella toda una serie de jóvenes muy prometedores, entre ellos A. K. Tarásova, M. A. Krizhanóvskaia, E. I. Kornákova, R. N. Molchánova, N. P. Batálov V. A. Verbitski y otros. El fallecido V. L. Mchedélov y yo los reunimos, organizándoles en un Estudio^[319] que ellos empezaron a llevar por su cuenta, pues yo no estaba en condiciones de prestarles ayuda material. Para la inauguración montaron la obra de Zinaída Guippius *El anillo verde*, que determinó el futuro del Estudio y le dio un sólido fundamento. En el otoño de 1924 sus actores pasaron a formar parte de nuestra compañía, en la que representan la generación más joven, que ha destacado notablemente en nuestros últimos espectáculos.

Simultáneamente al Segundo Estudio se estaba formando y desarrollando el Tercer Estudio —hoy Teatro Vajtánov—, dirigido por Evgueni Bogratiónovich Vajtánov y que durante un tiempo estuvo fusionado con el Teatro del Arte de Moscú.^[320] Más tarde surgió el Cuarto Estudio,^[321] que luego tomó el nombre de Teatro Realista y en el que entraron actores de nuestro teatro que por una u otra causa no encontraban en él la forma de aplicar sus capacidades y su formación. Formaron una compañía municipal, algo que se sentía como una enorme necesidad.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar la aparición del Estudio Musical del Teatro de Arte de Moscú —actualmente, Estudio Musical Artista del Pueblo V. I. Nemiróvich-Dánchenko—, organizado y dirigido por Vladímir Ivánovich, que produjo toda una serie de espléndidos espectáculos.^[322] Pero en éste no he participado en su actividad artística, al igual que en los Estudios Tercero y Cuarto, y por eso no puedo detenerme en ellos. Dejar de nombrarlos, aunque sea de pasada, sería como no prestarles la atención que merecen.

Por los mismos motivos no entraré en la actividad artística del Estudio Hebreo Habimah, encabezado por N. L. Zémaj, en el que, a petición mía, trabajó durante varios años E. B. Vajtánov en calidad de profesor, y más tarde de director, y donde yo mismo di un curso entero de conferencias sobre mi «sistema».^[323]

Menos aún puedo hablar aquí del Estudio Armenio formado bajo la guía del director del Primer Estudio S. I. Jachatúrov, o de nuestros epígonos extranjeros como la famosa actriz polaca S. Visótskaia (Staníslavskaia), que había organizado en Kíev, aún antes de la guerra, su propio Estudio a semejanza del Primer Estudio. Tampoco podré hablar de los que funcionan ahora en Bulgaria, que nos envió el gobierno

búlgaro para estudiar con nosotros y que ocuparon diversos cargos en nuestro teatro durante muchos años en calidad de colaboradores o fueron alumnos de nuestra escuela.

Los *kapústniki* y *El Murciélago*

El Teatro de Arte de Moscú produjo vástagos no solamente en el ámbito del drama, sino también en otros géneros completamente opuestos como la parodia y la broma.

Es algo que ya se hacía en tiempos de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura, donde se organizaban veladas de alegres parodias y bromas. Esta clase de «veladas alegres» se organizaron en el Teatro de Arte en diversas épocas: en 1902 se hicieron en el local de ensayos, en la calle Bozhedomka; en 1903, por deseo de A. P. Chéjov, en el Teatro de Arte de Moscú en la celebración de la Nochevieja y en 1908 en el mismo lugar, al festejar el décimo aniversario de la fundación del teatro, una vez acabados los actos oficiales.

El 9 de febrero de 1910 tuvo lugar el primer *kapústnik*^[324] con venta de entradas a beneficio de los actores más necesitados del teatro.

Esa y otras veladas similares se preparaban en unos pocos días y en todas partes: en los camerinos, en los pasillos, en todos los rincones, durante las funciones, en los entreactos, y noches enteras hasta el alba. La energía que invertía en ellas toda la compañía producía resultados sorprendentes en muy poco tiempo.

La noche anterior al *kapústnik*, todo el teatro se transformaba hasta volverse irreconocible. Todas las butacas de la platea se retiraban y se colocaban en su lugar mesitas para que el público pudiera cenar. Los jóvenes alumnos y alumnas e incluso los actores que no estaban ocupados en la escena hacían de camareros. Bajo las mesitas se ocultaban toda clase de efectos eléctricos: lamparitas que de repente se encendían o matracas ensordecedoras. Todos los antepechos de los palcos, de las gradas y de las galerías se adornaban con alfombras, tapices y guirnaldas; de lo alto pendían farolillos y otros efectos vistosos. Al lado de cada mesita había una lamparita de color que, dada la completa oscuridad de la sala, producía una gran impresión. Arriba, y en los pisos de los palcos y las galerías, estaban ocultas dos orquestas; una de cuerda y otra —una banda militar— compuesta exclusivamente por instrumentos de viento; además, se preparaban unos enormes canastos llenos con toda clase de carracas, silbatos y globitos que reventaban al menor roce. El público llegaba hacia las ocho de la noche y ocupaba inmediatamente sus asientos; la luz se extinguía lentamente y la sala se sumía en la más completa oscuridad. Cuando los asistentes ya se habían acostumbrado un poco a la oscuridad, a una señal acordada previamente, la

sala se veía invadida repentinamente por sonidos de todo tipo: las cornetas resonaban, los tambores atronaban, los violines y otros instrumentos de cuerda tocaban sus notas más estridentes, los de viento chillaban, los címbalos llenaban el aire de sonidos agudos, retumbaba con toda su fuerza el trueno de utilería, y se ponían en funcionamiento todos los aparatos de efectos sonoros de que disponía el teatro. En cuanto se iniciaba esta bacanal sonora, se encendían todos los proyectores existentes en el teatro. El público quedaba deslumbrado por unos momentos al mismo tiempo que desde todos los rincones de la sala, de arriba abajo, y de la platea a los pisos superiores, echaban a volar serpentinas, confeti y centenares de globitos de todos los colores.

El programa de variedades era por lo general muy diverso.

En una ocasión se representó *La bella Elena*, una divertida parodia a partir de la famosa opereta, donde Vladímir Ivánovich dirigió la orquesta; el papel de Menelao lo interpretó Kachálov; el de Elena, Knípper; el de Paris, Moskvín, y el de uno de los Ajax, Sulerzhitski. En la misma velada, a petición del público, fue ejecutada, bajo la batuta de S. V. Rachmáninov, *La danza de los apaches*, bailada por Koonen y Boleslavski.

Se organizaba una especie de tienda de campaña que figuraba una especie de teatro de feria. En él I. M. Moskvín representaba al ayudante —un tonto muy trabajador, como suele ser el *clown* Pelirrojo en los circos—, que se ocupaba de subir y balar el telón (siempre a destiempo). También hacía de ayudante de los prestidigitadores, a quienes entregaba justamente el objeto contrario al que necesitaban y, con la mayor ingenuidad, descubría el secreto del truco, poniendo en ridículo al prestidigitador.

En la misma tienda —un improvisado teatro de feria— se hacían parodias de lucha romana, muy de moda por entonces. Un francesito esmirriado, muy elegante pero escasísimo de carnes, interpretado por V. I. Kachálov, vestido con malla y calzones femeninos, luchaba con un fornido y enorme cochero, al que interpretaba V. F. Gribunin, vestido con camisa rusa y pantalón remangado hasta las rodillas. Naturalmente, no había ninguna lucha sino una caricatura del lado cómico de este pasatiempo, una sátira sobre la arbitrariedad de los jurados y de los propios luchadores. Sus fraudes los descubría, por culpa de su propia estupidez, el ayudante de la tienda, I. M. Moskvín. Se presentaba también un individuo que adivinaba el pensamiento. Bajo estado hipnótico (fingido, por supuesto) revelaba los temas del día y los secretos más picantes del teatro.

En la misma tienda, el enorme y hercúleo F. J. Shaliapin, ataviado a la oriental, luchaba con el pequeño y ágil L. A. Sulerzhitski, y, terminada la «lucha», los dos se ponían a cantar canciones ucranianas, cosa que hacían a las mil maravillas. Cuatro *vedettes* vienesas (I. M. Moskvín, V. F. Gribunin, V. V. Lushski y Klímov, actor del teatro Mali) bailaban y cantaban algo que parecía un cuarteto muy picante, con inverosímiles palabras, que pretendían semejar el idioma alemán:

*Ich bin zu mir heraus,
Ich babe Offenbach,
Zu mir spazieren Haus
Herr Gansen Mittenschwach.*

También había otro número.

Sacaban al escenario un enorme cañón. Salía el diminuto Sulerzhitski vestido con un extraño uniforme jamás visto en ninguna parte, confeccionado con cuero y hule, y pronunciaba un largo discurso en un idioma que parodiaba el inglés. El traductor explicaba que el inglés se disponía a emprender un peligroso viaje al planeta Marte. Para ello lo colocarían en el cañón y dispararían. Aparecía la esposa, había una despedida muy conmovedora, también en algo que parecía inglés, y luego Kachálov y Gribunin se acercaban al impávido personaje, con un uniforme de artillero no menos estrambótico. Terminaban de limpiar el cañón, untando su interior con aceite, y luego completaban la operación con unas diminutas aceiteras de máquina de coser, salpicando los vestidos del impertérito volador: gracias a este baño de aceite el inglés resbalaría mejor cuando dispararan el cañón. En lo alto de la platea se había colocado un enorme aro tapizado de papel de seda blanco, parecido a los que se ponen en los circos para que los atraviesen los jinetes. Todo estaba listo. La despedida había terminado. El valiente coronel pronunciaba el último discurso antes de emprender el viaje. Lo levantaban y acercaban a la boca del cañón, donde desaparecía. Kachálov y Gribunin se acercaban, cerraban el arma, ponían una cantidad de pólvora y, con las mayores precauciones, prendían la mecha. Todo el público, sobre todo las damas, esperaba con gran emoción el estampido ensordecedor, y se tapaba los oídos. Pero, para sorpresa de todos, el ruido no era mayor que el de un arma de juguete, aunque los dos soldados que manejaban el cañón caían al suelo por la supuesta sacudida que acababan de recibir. Al mismo tiempo invadía toda la sala un grito desgarrador: el aro de papel acababa de reventar y, tras el orificio abierto en él, aparecía, en lo alto del paraíso, la figura del valiente coronel Sulerzhitski mientras la banda militar rompía a tocar una marcha triunfal. Lo más curioso era que algunos espectadores juraban haber visto a Sulerzhitski volar por los aires.

He aquí otro número del programa que causaba impresión. En el escenario había un círculo giratorio. Su parte exterior estaba rodeada por una barrera baja, y alrededor de ella se habían colocado unas filas de sillas como las del circo. Al fondo había pintado un panorama que representaba un circo lleno de gente. Frente a los espectadores, como es habitual, estaba la salida de artistas, con la orquesta del circo encima. En la sección giratoria del escenario había un caballo de madera sobre el que estaba Burdzhálov, vestido de amazona de circo, bailando el *pas de châte*, y parecía saltar a través de aros de papel y romperlos. Quienes sostenían los aros estaban fuera de la plataforma giratoria, en el suelo fijo, y el caballo que aparentaba correr en realidad se movía al mismo tiempo que la plataforma.

Luego seguía el número del propio director del circo, interpretado por mí. Yo aparecía vestido de frac, con sombrero de copa elegantemente ladeado, pantalón blanco, guantes del mismo color, botas negras de montar, enorme nariz postiza, espesísimas cejas negras, bigote y perilla del mismo color. Todo el personal de servicio, uniformado con libreas rojas, se alineaba en dos filas. La música prorrumpía en una marcha solemne, yo salía y saludaba al público a uno y otro lado, después el caballero principal me entregaba un látigo y una fusta, y yo empezaba a hacerlo restallar (lo estuve practicando toda una semana, en las horas libres) y saltaba al escenario un potro amaestrado, papel desempeñado por A. L. Vishnievski.

El número de circo terminaba con una cuadrilla^[325] en la que participaban todos los artistas. La compañía del Teatro de Arte, con Knípper, Kachálov, Moskvín, Luzhski, Gribunin y otros salía, montada en caballitos de cartón, con patas de madera, mientras que yo, en mi calidad de director, me quedaba junto a la entrada con una enorme campana de sonido grave en la mano, que agitaba enérgicamente para ordenar los cambios de figuras de la danza ecuestre. Los actores lo ejecutaban corriendo por la pista con sus propias piernas.^[326]

En calidad de *conférencier*^[327] intervino por primera vez en estos *kapústniki* nuestro actor N. F. Baliev, destacando por su talento. Su inagotable alegría, sus ocurrencias y su agudeza, tanto en la esencia como en la forma de sus bromas escénicas; su valentía, que a menudo llegaba a la osadía; su habilidad para tener en sus manos a todo el auditorio; el sentido de la medida, que le hacía conservar el equilibrio en el límite entre lo atrevido y lo alegre, entre lo ofensivo y lo jocoso; la capacidad de detenerse a tiempo y dar al chiste una dirección afable, totalmente distinta; todo ello hacía de él un actor sumamente interesante en ese género, nuevo para nosotros.

En estas actuaciones de Baliev tuvo un importante papel N. L. Tarásov, que se escondía siempre entre bastidores, y que fue autor de muchos chistes ingeniosos y de otros números; era uno de los socios del Teatro y, más tarde, miembro de su dirección, nuestro amigo irremplazable, que nos salvó con una importante suma de dinero en un momento difícil, durante nuestra gira por Alemania.

Junto al escenario había un enorme teléfono de utilería, que no paraba de sonar. Baliev descolgaba y por sus preguntas y respuestas los espectadores adivinaban de qué asunto se trataba. He aquí un ejemplo. Una de las veladas *kapústnik* coincidió con la elección del presidente de la Duma estatal^[328] y toda la ciudad de Moscú esperaba ansiosamente las noticias de la capital. El teléfono de utilería, de dimensiones descomunales, sonó. Baliev se acercó y se puso al oído el auricular.

—¿De dónde llama? ¿De San Petersburgo? ¿Desde la Duma? —Baliev adoptó un aire preocupado y se dirigió al público con una súplica—. Silencio, silencio, por favor, señores; no se oye bien.

La sala enmudeció.

—¿Quién habla?

Todo el cuerpo de Baliev adoptó una expresión servil, Empezó a saludar con profundas reverencias a quien le hablaba por teléfono.

—¿Cómo está usted? Me alegro mucho de oírle... Muchas gracias por llamar...

Tras una pausa, continuó:

—Sí, sí... un *kapústnik*... muy divertido... Mucho público... un lleno, aforo completo.

Un nuevo silencio; luego pronunció en tono muy enérgico y resuelto:

—¡No!

Una nueva pausa. Baliev se agitó.

—¡No, se lo aseguro, no, no, no!...

Después de cada nueva pausa volvía a negar cada vez más agitado, cada vez con más fuerza, cada vez con más decisión. Al parecer, alguien le insistía mucho, con una solicitud muy apremiante. Baliev hasta tuvo que recurrir a los gestos, negar con la cabeza y agitar las manos. Al final, tuvo que interrumpir la conversación con una frase:

—¡Disculpe, no puedo, no puedo de ningún modo!

Y colgó el auricular bruscamente; con pasos rápidos se dirigió a la salida entre bastidores mientras lanzaba al público estas palabras con rostro disgustado:

—N —aquí pronunció el apellido de uno de los políticos que aspiraban al puesto de presidente de la Duma— pregunta si en nuestro *kapústnik* se necesita un presidente.

Entre las bromas y juegos de los actores en esas veladas destacaban algunos números que apuntaban al teatro burlesco, las caricaturas y la sátira, completamente nuevos en Rusia. Estos asuntos quedaron en manos de N. F. Baliev y del talentoso N. L. Tarásov.

Al principio, fundaron en los sótanos de la casa de Piévtsov, frente a la iglesia de Cristo Salvador, una especie de club de actores del Teatro de Arte. Allí, en reuniones íntimas, se divertían y bromeaban nuestros actores y los de otros teatros. Más tarde se transformó en El Murciélago un teatro que, debido a diversas circunstancias, hubo de cambiar su orientación originaria; así, representó cuadros cortos serios, a veces de gran calidad artística, junto con cantos, danzas y recitales de poesía. Este repertorio, que se convirtió en típico de El Murciélago, tuvo resonancia mundial, y sigue siendo hoy conocido.

El actor debe saber hablar: un espectáculo pushkiniano

Vinieron los años de la catástrofe mundial. Empezó la guerra de 1914.

La vida en Moscú bullía, y subía su nivel. Los teatros trabajaban como nunca. Su repertorio se había quedado anticuado y trataban de adaptarlo al momento: estrenaron toda una serie de obras preparadas a toda prisa, de espíritu netamente patriótico. Todas ellas fracasaron, una tras otra, ¡y no era de extrañar! ¿Podía acaso competir una «guerra» teatral, hecha de cartones, con la auténtica, que se percibía en el alma de la gente, en la calle, en las casas, y que tronaba destruyéndolo todo en el frente? En tiempos como aquéllos, la guerra que se pretendía llevar a escena parecía una hiriente caricatura de la verdadera.

El espectáculo pushkiniano, dirigido por Nemiróvich-Dánchenko, con decorados de A. N. Benois, e interpretado por los mejores actores del Teatro de Arte de Moscú, compuesto por las obras breves de Pushkin: *El convidado de piedra*, *El festín en tiempos de peste* y *Mozart y Salieri* fue la respuesta del teatro al clima reinante. En la última de las obras yo hacía el papel de Salieri.^[329]

Muchas personas entusiasmadas por el verso del poeta, no valoran lo suficiente el contenido de la poesía de Pushkin. Yo, por el contrario, procuraba agotar hasta el fondo la esencia interna del drama. Me parecía insuficiente representar a Salieri solo como un envidioso. Para mí, Salieri era un sacerdote de su arte, a la vez que un asesino potencial de todo aquel que sacude las bases de ese arte. Mi Salieri, al levantarse el telón, no está tomando beatíficamente el té del desayuno ataviado con una peluca empolvada. El espectador lo sorprende en bata, con el cabello revuelto, exhausto después de una noche de trabajo que no le ha aportado nada. El trabajador Salieri está en pleno derecho de exigir al cielo una recompensa, y de envidiar al ocioso Mozart, que crea obras maestras entre bromas. Le tiene envidia, pero lucha contra sus insanos sentimientos. Él ama más que nadie al genio de Mozart. Cuanto más trabajo le cuesta decidirse a cometer el asesinato, tanto mayor es su horror al comprender su equivocación.

De esta manera construí el personaje, no sobre la envidia exclusivamente, sino más bien sobre la lucha entre el estímulo criminal y la adoración por el genio. Esa concepción se completaba con detalles psicológicos que se iban acumulando y eran

motivo de complicaciones creativas. Detrás de cada palabra anidaba un ingente material espiritual; cada pequeñez me parecía tan importante que no podía deshacerme de ella.

Ahora no es momento de analizar si acerté o me equivoqué en el tratamiento que di al personaje pushkiniano. Todo lo hice con la mayor sinceridad; sentía el alma, los pensamientos, las tendencias y toda la vida interior de mi Salieri. Vivía el papel con acierto, mientras mis sentimientos emanaban del corazón y se dirigían hacia los centros motores de mi cuerpo, hacia la voz y hacia la lengua. Pero, aunque los sentimientos se reflejaban en el movimiento, y sobre todo en las palabras y en el habla, al margen de mi voluntad se producía una falta de armonía, una falsedad en la entonación, y yo mismo dejaba de reconocer mis sinceros sentimientos en la forma externa.

No voy a hablar aquí de la tensión corporal que padecía y de los efectos producidos por ella. Ya he hablado bastante de eso.

En esta ocasión lo más importante era que no podía con el verso pushkiniano. Acentuaba exageradamente el texto del papel dando a cada palabra y a cada verso más valor del que en realidad correspondía. Parecía como si los versos de Pushkin se hubiesen hinchado.

*Todos dicen: no hay verdad en la tierra,
pero tampoco la hay en las alturas...*

Cada una de estas palabras encerraba para mí un contenido tan rico, que no cabía en la forma, y entonces, desbordando las fronteras de ésta, se propagaba en pausas sumamente significativas: cada palabra hinchada quedaba separada de la otra por grandes intervalos. Esto dilatava tanto la frase que al acabarla ya se había olvidado su principio. Cuanto más sentimiento ponía yo en las frases, más torpe y carente de sentido se volvía el texto, más difícil era conseguir resultados. Se creaba un estado de violencia porque yo empezaba, como siempre, a inflarme y encogerme como movido por espasmos. Se me hacía difícil respirar, la voz se volvía opaca y ronca, su diapason se veía limitado a unas cinco notas, y hasta la misma potencia disminuía; la voz, en vez de cantar, descargaba golpes. Y al tratar de darle mayor sonoridad, involuntariamente recurría a medios triviales, al falso énfasis, a las cadencias vocales y a las florituras.

Y esto no era todo. La violencia y la tensión por un lado, y el miedo a las palabras en general y a las de Pushkin en particular por otro, y finalmente, la sensación de falsedad y dislocación, todo me hacía hablar en voz baja. Incluso en el ensayo general susurraba el papel. Me parecía que, al hablar en voz baja, tenía más posibilidades de captar el tono verdadero, y que la falsedad se notaría menos si susurraba. Pero ni la falta de seguridad ni el susurro le van bien al verso de Pushkin; lo único que hacen es

resaltar la falsedad y delatar al actor.

Me aseguraban que el miedo a las palabras y la lentitud del habla se debían a que yo no transmitía verazmente los pensamientos que encerraban los versos. Me decían que anotara las palabras que, a lo largo del papel, debían destacarse. Pero yo sabía que ésa no era la cuestión. Era necesario que me distanciase por un tiempo del personaje, tranquilizase un poco mis alterados sentimientos y mi imaginación, y encontrara en mí mismo esa armonía de que está impregnada la tragedia de Pushkin en su integridad, y que comunica al verso tanta transparencia y ligereza; hecho esto podría regresar al papel. Pero yo ya no tenía posibilidad de hacerlo.

Había algo más que me impedía transmitir los versos de Pushkin, y que pude captar durante mi trabajo en *Mozart y Salieri*.

Es un tormento no estar en condiciones de reproducir con fidelidad lo que con tanta belleza siente uno interiormente. Es una insatisfacción como la que sentiría un mudo que, al tratar de comunicar sus sentimientos a la mujer amada, solo fuese capaz de emitir un monstruoso mugido. El pianista que toca en un instrumento desafinado o estropeado experimenta lo mismo al oír cómo se desfigura su sentimiento artístico interior.

Cuanto más escuchaba yo mi voz, más claramente notaba lo mal que reiteradamente decía el verso. Era como si llevara toda la vida hablando de esta manera en escena, y, por eso llegaba a sentir vergüenza de mi pasado. Me habría gustado que volvieran los años pasados para borrar las malas impresiones que seguramente había producido. Imaginen que un cantante de éxito se diese cuenta, al llegar a la vejez, que había cantado fuera de tono toda su vida. Al principio, no querría creerlo. Se acercaría a cada instante al piano y cotejaría las notas con su voz, o toda una frase cantada, hasta que, finalmente, llegaría a la conclusión de que había estado bajando en un cuarto de tono o subiendo en un semitono todas las notas... En aquellos momentos a mí me pasaba exactamente lo mismo.

Aún había más. Al mirar hacia atrás comprendí que muchos de mis defectos —la tensión del cuerpo, la falta de constancia en el estilo, la rutina, los convencionalismos, el tic nervioso, los trucos, las florituras vocales, el falso énfasis, etc.— aparecían con frecuencia porque yo no dominaba el arte del habla, que era lo único que podía darme lo que yo necesitaba, la oportunidad de expresar lo que vivía en mi interior. Al sentir en mí mismo con tanta claridad la importancia que realmente tiene en nuestro arte una dicción bella y noble, tal vez el medio de expresión más poderoso, el que mayor influencia ejerce sobre el público, me sentí, al principio, lleno de alegría. Pero, al intentar ennoblecer mi modo de hablar, me di cuenta de que lograrlo era extraordinariamente difícil, y me horroricé ante el complejo problema que acababa de alzarse ante mí. Fue precisamente entonces cuando finalmente comprendí que no solo en el escenario, sino también en la vida, hablamos de modo vulgar y grosero; que nuestra trivial sencillez cotidiana en el habla es completamente inadmisibles en el escenario; que saber hablar con sencillez y belleza es toda una

ciencia que ha de tener sus leyes. Y yo las desconocía.

Desde aquel momento, mi atención artística se dirigió hacia el sonido y el habla, que empecé a escuchar con atención tanto en la vida como en el escenario. Odiaba con todas mis fuerzas las voces estentóreas de los actores, su tosco remedo de la sencillez y la naturalidad, la pronunciación a golpes secos, la solemne monotonía, la acentuación mecánica del troqueo, del anapesto y otros, los pasajes cromáticos ascendentes en la voz, o los saltos de la dominante hasta la tercera o la quinta, con momentáneos descensos al final de la frase o del verso.

No hay nada más repulsivo que esa voz dulzona, falsamente poética en los versos líricos, que vibra como el movimiento ondulante del oleaje de fondo. ¡Ah, esos horrendos declamadores de concierto que leen tiernamente aquellos simpáticos versitos: «Estrellita, estrellita, ¿por qué estás tan calladita?»! Me sacan de quicio los actores que declaman con temperamento explosivo los versos trágicos de Nekrásov^[330] o de Alekséi Tolstói.^[331] No puedo aguantar su dicción, pulida hasta lo indecible, ni su empalagosa claridad.

Hay otra modalidad en la declamación y en el habla en verso: sencilla, vigorosa, noble. Esbozada de forma intermitente la he oído en los mejores actores del mundo. Aparecía en ellos apenas sugerida unos instantes para ocultarse de nuevo tras el habitual énfasis teatral. Es precisamente ésta el habla noble y sencilla que yo deseo. En ella siento la verdadera musicalidad, el ritmo sostenido, justo y variado, el dibujo interno que transmiten ideas y sentimientos de forma equilibrada y precisa. Con mi oído interior oía el discurso musical de los versos, y no podía captar sus fundamentos.

En cuanto empezaba a pronunciar en voz alta los versos de Pushkin, todos los malos hábitos acumulados durante años salían en masa a la superficie. Para salvarme de ellos acentuaba forzosamente el significado de las palabras, la esencia espiritual de la frase, sin olvidar las pausas versales correspondientes. Pero el resultado era una prosa sesuda y farragosa en lugar de versos. Me atormentaba intentando comprender lo que susurraba mi oído interno... Pero todo era inútil.

Los directores V. I. Nemiróvich-Dánchenko y A. N. Benois tuvieron un gran éxito, lo mismo que algunos actores, empezando por V. I. Kachálov. Las dimensiones de este libro no me permiten cantar ditirambos al talento de A. N. Benois, creador de magníficos y grandiosos decorados, así como de excelentes trajes de estilo para esa función.

En cuanto a mí, unos me elogiaron mientras que otros (la mayoría) me hicieron reproches. Pero en este libro —tanto ahora como antes— me juzgo no por la opinión que de mí tengan la prensa y los espectadores, sino atendiendo a mis propios sentimientos y razonamientos. A mi entender había sufrido el más estrepitoso fracaso en el papel de Salieri. Pero no cambiaría este fracaso por todos los éxitos y laureles del mundo; tal era la importancia que tendría para mí aquel descalabro.

Después de aquel espectáculo empezaron de nuevo las vacilaciones, quizá las más profundas de cuantas he experimentado. Me parecía que toda mi vida había transcurrido en balde, que no había aprendido nada, puesto que había seguido un camino falso en el arte.

Durante aquel angustioso período asistí casualmente al concierto de uno de nuestros cuartetos de cuerda más afamados.

¡Qué felicidad es tener a disposición de uno compases, silencios, un metrónomo, un diapasón, una armonización, contrapunto, ejercicios elaborados para el desarrollo de la técnica, una terminología que señala esta u otra representación artística, o los conceptos de las sensaciones creadoras y de las vivencias! La importancia y la necesidad de esa terminología en la música hace ya mucho tiempo que están reconocidas. Existen en ella bases legítimas en las que apoyarse para no crear al azar, como hacemos nosotros. Las casualidades no pueden tomarse jamás como fundamento, y hay que reconocer que sin bases no puede haber arte auténtico, sino un simple diletantismo. Son precisos unos fundamentos en nuestro arte, en particular, en el arte del habla y el recitado de versos.

En aquella velada de concierto me pareció que esas bases tenían que ser buscadas, ante todo, en la música. El habla y el verso tienen la misma música que el canto. La voz debe cantar en la conversación, en el verso, y sonar *como un violín, sin golpear* las palabras, como si se tratase de una granizada sobre un tejado de madera. ¿Cómo conseguir que el sonido en la conversación sea ininterrumpido, compuesto de palabras y frases enteras que se fusionen entre sí, que las impregne, que las atraviese como el hilo atraviesa las cuentas de un collar, pero que no las separe y recorte en sílabas aisladas? En aquel concierto sentí que, si yo tuviera a mi disposición ese sonido, ininterrumpido como el de un violín, estaría en condiciones, como un violinista o violonchelista, de cultivarlo, de trabajarlo, esto es, de hacerlo más denso, más hondo, más transparente, más refinado, más alto o más bajo; podría aplicar con eficacia los términos *legato, staccato, piano, forte, glissando, portamento*, etc. Podría interrumpir bruscamente un sonido, sostener un silencio rítmico, dar a la voz todas las inflexiones posibles, dibujando el sonido como la curva de un gráfico. Era precisamente esa nota continua la que faltaba en nuestro modo de hablar. Sin embargo, cualquier diletante está convencido de que en su lectura el sonido de su voz es ininterrumpido y no martillea, que tiene pausas, altos y bajos, etc. ¡Cuán grande es su error! Según la expresión de S. M. Volkonski,^[332] su lectura es aburrida como el zócalo de una pared. Y, por cierto, el sonido de sus voces no es continuo, sino que denota un esfuerzo por hacer florituras de todo tipo. Y eso no es porque esas voces resuenen y vibren, sino que, precisamente porque no resuenan ni vibran, no salen proyectadas hacia el público y caen a los pies del actor. Para dotar a su voz de alguna ilusión de sonoridad, tan superficiales intérpretes recurren a toda clase de florituras,

creando ese convencionalismo repulsivo, esa habla cantarina, esa declamación que despierta el deseo de salir corriendo hasta los confines del mundo. Yo busco la sonoridad musical natural. Yo necesito que en la palabra *sí* la vocal *í* cante su melodía, y que en la palabra *no* suceda lo mismo con la letra *o*. Yo quiero que, en una larga serie de palabras, las vocales se fundan gradual e insensiblemente unas con otras y que no choquen, y que las consonantes también entonen sus respectivos cantos, puesto que cada una de ellas tiene su sonido característico que las hace extendidas, guturales, silbantes, zumbantes. Cuando todas estas letras empiecen a cantar, empezará también la música del habla, y surgirá un material con el cual se podrá trabajar. Solo entonces empezaré, tranquilo y seguro, la escena de Salieri, y pronunciaré:

*Todos dicen: no hay verdad en la tierra,
pero tampoco la hay en las alturas...*

Solo entonces sonará solemne y vigorosa en la faz del mundo la protesta contra el cielo de toda la humanidad ofendida y humillada por Dios. Y no habrá en mí, como lo había antes, ese rezongar bilioso del pequeño egoísta, del envidioso Salieri. Ya no tendré que inventar, como hacía antes, florituras poniendo el tradicional énfasis en las palabras «ve-e-erdad» o «altu-u-uras» para, de alguna manera, tratar con mi voz de alargar las secas e insonoras *e* y *d*. Ya no tendré que marcar el metro en los versos, recalcando cada sílaba. Cuando la voz canta sola, no hay necesidad de acudir a los juegos malabares, sino que hay que aprovecharla para decir pensamientos sencilla y bellamente o expresar sentimientos elevados. Es precisamente esta clase de voz y lenguaje lo que necesitan Shakespeare, Pushkin y Schiller. No en balde Salvini, cuando le preguntaron qué se necesitaba para ser un trágico, replicó de manera napoleónica:

—*La voix, la voix et encoré la voix!*^[333]

¡Cuántas nuevas posibilidades nos ha de descubrir la pronunciación musical, sonora, para revelar en el escenario la vida interna! Solo entonces comprenderemos lo ridículos que somos ahora con nuestros sistemas caseros y recursos vocales, que no abarcan más de cinco o seis notas en todo el registro de la voz. ¿Qué se puede expresar con esas miserables cinco notas empleadas como golpes de martillo? No hay que olvidar que nos empeñamos en expresar por medio de ellas los sentimientos más complejos. Sería lo mismo que intentar tocar la *Novena sinfonía* de Beethoven con una balalaika.

La música me ha ayudado a resolver muchos de los problemas que me atormentaban en aquel entonces; me ha convencido de que el actor debe saber hablar.

¿No parece esto extraño? He necesitado vivir casi seis decenios para comprender, es decir, para llegar a sentir, a percibir con todo mi ser, esa sencilla verdad que todos

conocen y que era ignorada por una enorme mayoría de intérpretes.

La Revolución

Pero he aquí que en 1917 estalló la Revolución de Febrero y tras ella la de Octubre. ^[334] El Teatro recibió una nueva misión; tenía que abrir sus puertas a las más amplias capas de espectadores, a aquellos millones de hombres que hasta entonces carecían de la posibilidad de disfrutar de los placeres culturales. A semejanza del bueno de Léizer —en la obra de Leoníd Andréiev *Anatema*—, a quien acudía la muchedumbre en busca de pan, sin que él se hallase en condiciones de saciarles a pesar de su enorme riqueza, así también nosotros nos vimos incapaces de saciar a las masas populares que inundaban el teatro. Pero el corazón latía ansiosamente, lleno de alegría, ante la importante misión que nos habían encargado. Al principio hacíamos experimentos para ver cómo recibiría el nuevo espectador un repertorio que no había sido escrito para él. Existe la opinión de que para despertar el interés de los campesinos hay que montar forzosamente obras que pinten su vida, adaptadas a su visión del mundo, mientras que a los obreros hay que ofrecerles obras que reflejen su vida y su ambiente. Todo eso es falso. Al presenciar una obra en la que se le hace ver su propia vida, el campesino declara generalmente que esta clase de vida le es harto conocida, y que está de ella hasta la coronilla, ya tuvo tiempo suficiente de cansarse observándola en su vida anterior, y que le resulta incomparablemente más interesante ver cómo viven los demás y prefiere contemplar una vida más bella.

En los primeros tiempos tras la Revolución, el público que acudía al teatro estaba mezclado: ricos y pobres, intelectuales y no intelectuales, profesores, estudiantes, cocheros de punto, *dvórniki*,^[335] pequeños empleados de los más variados establecimientos e instituciones, barrenderos, chóferes, guardagujas, obreros, mucamas, militares. Una o dos veces por semana ejecutábamos nuestro repertorio acostumbrado en el enorme edificio del teatro Solodóvnikov,^[336] llevando a él toda nuestra utilería, mobiliario y decorados. Era natural que todo ello, calculado para un teatro de carácter íntimo, perdiera mucho en un edificio grande e incómodo. Sin embargo, nuestros espectáculos llenaban la sala hasta el tope, eran seguidos atentamente, con un silencio sepulcral, por el enorme público, y se recibían ruidosas ovaciones al finalizar. El hombre ruso, más que cualquier otro en el mundo, siente pasión por los espectáculos públicos. Cuanto más emocionante es lo que pasa en el escenario, cuanto más se apodera de su alma, tanto más atractivo para él. El sencillo

espectador ruso gusta mucho más del drama en que se pueden derramar unas lágrimas, donde se puede filosofar sobre las cosas de la vida o escuchar palabras inteligentes, que de los vodeviles chistosos, después de los cuales regresa a su casa con el alma vacía. La esencia de nuestras obras era captada inconscientemente por los nuevos espectadores. Es cierto que algunos pasajes no llegaban al público, por una u otra razón, y no arrancaban ni las risas ni las réplicas acostumbradas de la sala, pero, en cambio, otros puntos eran recibidos por el nuevo público de manera completamente inesperada para nosotros, con risotadas, lo cual nos advertía de la gracia oculta en el texto, que no habíamos notado anteriormente por habérsenos escapado ese aspecto.

Por desgracia, las leyes de la impresión masiva producida por un espectáculo aún no están estudiadas, a pesar de que su importancia para los actores está fuera de toda duda. Sigue siendo una incógnita por qué, por ejemplo, en una ciudad ciertos pasajes de una obra despiertan determinada reacción en todas las funciones, mientras que en otras ciudades esos mismos pasajes no tienen el menor eco y los espectadores se ríen en partes totalmente diferentes. Tampoco entonces sabíamos por qué el nuevo espectador no comprendía ciertas partes de la obra, ni de qué modo sería posible adaptarlas para que llegaran a sus sentimientos.

Fueron espectáculos interesantes, que nos enseñaron muchas cosas y nos revelaban el carácter completamente nuevo del auditorio. Comprendimos que aquellas personas no venían al teatro para divertirse un rato, sino para aprender algo.

Recuerdo a un campesino amigo mío que venía a Moscú una vez al año con el único fin de pasar revista al repertorio de nuestro teatro. Habitualmente se alojaba en casa de mi hermana. Después de su llegada, sacaba del hatillo que traía una camisa de seda amarilla que con el tiempo se le había quedado estrecha y corta, calzaba botas nuevas, se ponía un pantalón de terciopelo, se engominaba el pelo y venía a mi casa para el almuerzo. Allí no podía ocultar su alegre sonrisa al pisar el limpio piso de parqué y se sentaba a una mesa con servicio completo; se ataba al cuello la servilleta de blanco immaculado, cogía la cuchara de plata y parecía estar oficiando durante la comida en un refectorio. Con una alegría mayor aún nos hacía preguntas, después de la comida, sobre nuestras novedades teatrales. Luego se dirigía al teatro, donde ocupaba mi butaca de director. Mientras presenciaba la función, unas veces enrojecía, otras palidecía de gozo o de emoción, y después no podía conciliar el sueño; se veía obligado a vagabundear por las calles largas horas para ordenar un poco las impresiones recibidas y clasificar sus ideas y sentimientos como si los colocase en sus respectivos casilleros. De regreso, conversaba con mi hermana, que lo estaba esperando ya y le ayudaba en su trabajo mental, al que estaba tan poco acostumbrado. Una vez visto todo nuestro repertorio, volvía a guardar hasta el año siguiente su camisa de seda amarilla, el pantalón de terciopelo y las botas nuevas, lo colocaba todo en su hatillo y se ponía sus ropas rústicas de trabajador campesino. Regresaba a su casa hasta el año siguiente y nos enviaba muchas cartas de contenido filosófico

que le ayudaban a vivir con una reserva de las impresiones recibidas en Moscú.

Creo que eran muchos los espectadores de esta clase que venían a nuestro teatro. Sentíamos su presencia, lo mismo que nuestras obligaciones artísticas con ellos.

«Sí —pensaba yo entonces—, nuestro arte no tiene muchos siglos de antigüedad^[337] pero, en cambio, es la más sólida de todas las artes para el hombre contemporáneo. ¡Qué vigor encierra! Su poder de influencia no está creado por una sola persona, sino simultáneamente por todo un grupo de personas —actores, escenógrafos, directores, músicos—; y no es una sola rama del arte, sino que son varias las que toman parte en las creaciones que se ofrecen al espectador: el drama, la pintura, la música, la declamación, la danza, etc. Ejerce su influencia no sobre una sola persona sino sobre una multitud, y por ello desarrolla el sentimiento colectivo, que agudiza los momentos de percepción.»

Ese carácter colectivo, o sea, la creación común no de uno sino de muchos creadores; esa conjunción, o sea, la, influencia no de una sino de muchas artes al mismo tiempo; esa comunión de la percepción, expresada durante las funciones descritas anteriormente era lo que proporcionaba todo el vigor, toda la influencia que ejercía sobre el nuevo espectador, confiado, íntegro y no contaminado.

Esa fuerza que el poder escénico ejerce sobre el espectador se manifestó con especial relieve en una función muy memorable para mí, que se representó casi en la víspera de la Revolución de Octubre. Aquella noche se estaban congregando tropas contra el Kremlin, se hacían ciertos preparativos en secreto y una silenciosa muchedumbre se dirigía hacia alguna parte. En cambio, en otros lugares las calles estaban completamente desiertas, con el alumbrado público apagado y sin los puestos policiales, cuyos guardias no habían sido reemplazados. Al mismo tiempo, en el teatro Solodóvnikov se congregaba una nutrida multitud para presenciar la representación de *El huerto de los cerezos*, donde se refleja precisamente la vida de las personas contra las que se preparaba la sublevación.

Aquel día la sala, casi repleta de un público sencillo, estaba muy agitada. Los ánimos estaban tensos a ambos lados de las candilejas. Nosotros, los actores, ya maquillados y vestidos, esperando el comienzo de la función, estábamos pegados al telón, y escuchábamos atentamente el murmullo de la multitud en la densa atmósfera del patio de butacas.

—¡No conseguiremos acabar la función! —decíamos—. Nos echarán del escenario.

Cuando se abrió el telón nuestro corazón empezó a latir aceleradamente, temiendo posibles excesos. Pero... el lirismo chejoviano, la belleza de la poesía rusa al pintar la agonizante finca rural, que parecía inapropiada para el momento que estábamos viviendo, ejerció su influjo también en aquellas circunstancias. Aquella fue una de las funciones de mayor éxito en lo que a atención del público se refiere. Parecía como si los espectadores quisieran tomarse un descanso en aquel ambiente poético y despedirse para siempre de la vieja vida, que exigía víctimas expiatorias. La

función acabó con una ovación extraordinaria, y los espectadores fueron saliendo del teatro en silencio. Y, ¿quién sabe?, quizá entre ellos había algunos que se preparaban para la batalla del día siguiente, para la lucha por una vida nueva. Al poco tiempo empezó el tiroteo, del que tuvimos que protegernos para llegar corriendo a nuestras casas tras la función.

Se desencadenó la Revolución de Octubre. Se declaró que las funciones fueran gratuitas, y durante año y medio las entradas no se vendieron, sino que se enviaban a las instituciones oficiales y a las fábricas. Nosotros, inmediatamente después de la promulgación del decreto,^[338] nos enfrentamos con espectadores completamente nuevos, de los cuales probablemente la mayoría no solo no conocía nuestro Teatro, sino que no conocía ninguno. Apenas unos días antes el teatro se llenaba de un público heterogéneo entre el que había también intelectuales; ahora teníamos ante nosotros un auditorio completamente nuevo, al que no sabíamos cómo abordar. Tampoco el público sabía cómo acercarse y cómo vivir con nosotros en el teatro. Naturalmente, en los primeros tiempos el régimen y la atmósfera de la sala cambió bruscamente. Desde los primeros días se tuvo que enseñar al espectador primitivo a estar sentado tranquila y silenciosamente, a no entablar conversaciones, ocupar el asiento a tiempo, no fumar ni comer nueces, avellanas o pipas de girasol; a quitarse los sombreros y las gorras, no traer comida ni consumirla en la sala.

Al principio fue una tarea difícil, y en dos o tres ocasiones, al terminar un acto echado a perder por una muchedumbre carente aún de la debida educación, me vi en la necesidad de hacer correr el telón y dirigirme al público en nombre de todos los actores, a los que se había puesto en una situación muy embarazosa. No pude contenerme y hablé más enérgicamente de lo debido. Sin embargo, el público guardó silencio y escuchó con gran atención. Repito que eso ocurrió apenas dos o tres veces. Aún hoy no consigo entender cómo esos dos o tres auditorios hicieron para contar a los demás lo que había pasado. En los periódicos nadie escribió nada, ni se publicó ningún decreto al respecto. ¿Por qué tras aquellos acontecimientos se produjo, casi de golpe, una transformación tan completa? Los nuevos espectadores ocupaban sus localidades un cuarto de hora antes de empezar la función; dejaron de fumar, de cascar nueces, no traían comida; y cuando yo no actuaba en la función y recorría los pasillos del teatro llenos del nuevo público, los chiquitines vivarachos corrían delante, metiéndose en todos los rincones y avisando:

—¡Ahí viene él!

Evidentemente, se trataba de aquel que les había hablado desde el proscenio. Y todo el mundo se apresuraba a quitarse el sombrero, obedeciendo a la costumbre imperante en la Casa del Arte, que era allí el principal dueño.

Durante la guerra y la Revolución pasó por nuestro teatro un número extraordinario de personas; lo más variado de todos los grupos étnicos y de todas las provincias de Rusia. Cuando cedía el frente occidental, Moscú se llenaba de fugitivos que se dirigían al teatro en busca de consuelo. El nuevo auditorio traía sus hábitos y

peculiaridades, buenos y malos, y debíamos acostumbrar a los recién llegados al orden existente en el teatro. Apenas terminábamos de hacerlo, aparecía en Moscú una nueva avalancha de fugitivos, provenientes del norte, luego del sur, de Crimea o del Oriente, de Siberia o del Cáucaso. Todos pasaban por las puertas del teatro y de nuevo lo abandonaban para siempre.

Con el estallido de la Revolución, por el teatro pasaron muchas capas de población: hubo un período de diputados militares que acudían desde todos los rincones de Rusia; luego fueron los jóvenes y, finalmente, la clase obrera y en general espectadores que aún no se habían incorporado a la cultura, y a los que he mencionado más arriba. Este espectador resultó ser extraordinariamente teatral: no llegaba de pasada, sino con una especie de temor reverencial, esperando asistir a algo importante, jamás visto. Su actitud con los actores resultaba conmovedora. Por desgracia, en aquellos días aparecieron en la superficie del arte numerosos desechos actorales que decían ser tan artistas como nosotros. Un montón de gente que nada tenía que ver con nuestro trabajo explotaban el teatro, haciendo espectáculos chapuceros dirigidos al confiado espectador que empezaba a interesarse por el arte.

Esos advenedizos nos pusieron en un compromiso a nosotros, los servidores del arte. Eso hizo mucho daño al cálido vínculo que se había creado entre los actores y el numerosísimo público democrático. Ciertamente es que también entre nosotros los actores hubo algunos que no supieron estar a la altura que exigía aquel importante momento histórico, el momento de su encuentro con millones de nuevos espectadores.

La catástrofe

En junio del año 1919, un grupo de actores del Teatro de Arte de Moscú, encabezado por O. L. Knípper y V. I. Kachálov, fueron a dar algunas representaciones a Járkov; un mes después el grupo fue alcanzado y aislado de Moscú por el avance de Denikin.

[339] Al encontrarse al otro lado del frente, nuestros compañeros ya no pudieron regresar y unirse a nosotros: la mayoría de ellos estaba en compañía de sus respectivas familias y los demás no se hallaban en condiciones físicas de emprender el difícil y peligroso cruce de la línea de fuego. Solo N. A. Podgorni se atrevió a hacerlo. Cumpliendo la palabra que nos había dado de regresar costara lo que costara, cruzó de manera verdaderamente heroica varios frentes bajo el fuego de fusilería, arriesgando la vida en más de una ocasión, hasta llegar finalmente a Moscú.

De este modo nuestra compañía estuvo dividida por la mitad muchos años, y nosotros no éramos más que una especie de teatro que hacía como que existía. En realidad no teníamos ninguna compañía, sino unos cuantos buenos actores, algunos jóvenes, verdes aún, que permitían esperar algo de ellos, y algunos alumnos. En estas circunstancias, ni siquiera podíamos completar repartos: en primer lugar, porque esperábamos el regreso de nuestros compañeros al otro lado de la frontera, y, cuando eso sucediera, no sabríamos qué hacer con los nuevos actores; en segundo lugar, porque el arte en nuestro Teatro exige una prolongada y especializada preparación de varios años antes de que un actor pueda hablar con nosotros en el mismo idioma y rezar con nosotros al mismo dios. El Teatro de Arte de Moscú no alquila a sus actores, sino que los colecciona.

Al principio la mitad moscovita de nuestra compañía trató de mantenerse sin ayuda de elementos nuevos, mientras que en el extranjero nuestros camaradas se vieron obligados a llenar sus filas con los que, como ellos, se hallaban forzosamente separados de la patria. Por suerte para ellos se encontraron con algunos de los antiguos alumnos de nuestro Teatro, que habían sido los primeros en entrar en el elenco. El resto de los integrantes del grupo no tenía la menor relación con nuestro Teatro. Mientras tanto, la compañía formada de este modo continuaba llevando en el extranjero la marca del Teatro de Arte de Moscú.

La situación de la mitad moscovita del Teatro de Arte no era menos difícil: las actrices Lílina, Raiévskaja, Kóreueva, y los actores Moskvín, Leonídov, Gribunin,

Luzhski, Vishnievski, Podgorni, Burdzhálov, yo y otros, teníamos que trabajar con jóvenes actores principiantes, que estaban aprendiendo a dar los primeros pasos sobre el tablado, o con colaboradores que ni siquiera pensaban en ocupar una posición destacada en el teatro, sino que prestaban servicios en él únicamente por fidelidad.

¿Acaso era posible, en esas circunstancias, conseguir una afinación, un tono común en la comunicación, una unificación artística y una armonía de conjunto? Y justo entonces, como si hubiese buscado el momento para hacer más daño, sobrevino una catástrofe cuyas causas no necesitan exponerse en este libro, y que nuestros más antiguos enemigos aprovecharon para atacarnos. Al advertir el desánimo en nuestras filas, decuplicaron el vigor de su ataque, y organizaron contra nosotros un verdadero ejército.

Todo ello ocurría precisamente cuando la situación de los actores, entregados en cuerpo y alma al arte, era especialmente difícil. A pesar de la ayuda del gobierno, no conseguíamos salir adelante con el subsidio que recibía el teatro; resultaba insuficiente para cubrir las necesidades más elementales. Nos vimos obligados a trabajar fuera del teatro para tener otros ingresos. Por eso el trabajo chapucero se adueñó de la profesión.

Éste se había erigido en un mal legalizado, reconocido por todos, un mal inevitable para el teatro. Tras apartar a los actores de sus teatros, los trabajos chapuceros echaban a perder los espectáculos, hacían fracasar los ensayos, minaban la disciplina y facilitaban el repugnante éxito barato que solo servía para rebajar el nivel del arte y su técnica.

Otro enemigo muy peligroso era el cinematógrafo. Aprovechándose de la superioridad material, las empresas cinematográficas pagaban elevadas cantidades a los actores y así los alejaban del trabajo teatral.

Otra gran adversidad a la que se enfrentaba el teatro fue la enorme cantidad de pequeños estudios, círculos dramáticos y escuelas. Se había generalizado la manía de la enseñanza; cada actor debía tener forzosamente su propio estudio y su sistema de enseñanza. Los artistas dotados de verdadero talento no tenían necesidad de ello, puesto que completaban sus ingresos con los recitales y el cinematógrafo. De ahí que fueran precisamente los menos dotados quienes se lanzaran a impartir clases. El resultado era previsible: una considerable cantidad de material humano, fresco y joven, se echó a perder por el desgaste de los clichés y la rutina, un mal inoculado a los nuevos actores surgidos del pueblo, quienes, al modo del exsiervo Shchepkin, podrían haber introducido una nueva corriente vivificadora en nuestro arte, de haber trabajado en otras condiciones.

Había también otras circunstancias que hacían extraordinariamente difícil la existencia de nuestro Teatro y de otros grupos, circunstancias que son inevitables en las conmociones populares, cuando el arte desciende de su pedestal y se le imponen fines utilitarios. Muchos proclamaron el final del viejo teatro, caduco e innecesario, que debía ser implacablemente exterminado.

Es digno de admiración que, en medio de tales circunstancias, nuestro Teatro y algunos más se mantuvieran en pie, a pesar de todo, hasta el momento actual. Y tenemos que agradecerse en grado muy elevado a dos personas: Anatoli Vasílievich Lunacharski y Elena Konstantínovna Malinóvskaia,^[340] que comprendían lo absurdo que era destruir la vieja cultura artística en nombre de la renovación del arte; había que perfeccionarla, para que, por medio de ella, se pudiesen resolver problemas nuevos, mucho más complejos, nacidos de calamidades como la guerra y propios de una época revolucionaria en que el arte, para ser eficaz, debía hablar de lo grande y no de lo pequeño.

E. K. Malinóvskaia no solo protegía los valores artísticos encomendados a su cuidado, sino que demostraba una gran preocupación por los propios artistas. Solíamos, por ejemplo, telefonearle: «Elena Konstantínovna, el cantante X anda con los zapatos rotos, arriesgándose a coger un resfriado y perder la voz; y el actor Y no tiene su ración y pasa hambre». Ella se sentaba en su carruaje antediluviano y se ponía en marcha para llevar un par de zapatos al cantor descalzo y alimentos suficientes al actor hambriento.

Caín

Los actores del Teatro del Arte que nos habíamos quedado en Moscú estábamos hartos de aguantar la catastrófica separación nosotros solos, es decir, sin la ayuda del Estudio. Para ello necesitábamos montar una nueva obra. En correspondencia con la época que estábamos viviendo, la obra debía tener un gran contenido interior, o social, y un reducido número de personajes.

A estas exigencias respondía *Caín*, de Byron, y por eso nos fijamos en esa obra, a pesar de que tras la lección recibida en el espectáculo pushkiniano, yo comprendía claramente que no era tarea que estuviese a nuestro alcance. Pero no teníamos otra salida.

Repartimos los papeles del misterio de Byron entre los actores veteranos que estaban en Moscú y los de más reciente promoción, e incluso entre el personal administrativo del teatro. El montaje y los decorados se tuvieron que hacer con gran economía por falta de recursos.

Si me hubiese decantado por el principio pictórico para montar la obra, habría necesitado la participación de un gran pintor, pues solo un consumado maestro podría transmitir con color en un escenario la entrada al Paraíso, el Infierno o las esferas celestiales exigidas por la obra. Como eso era imposible, elegí el principio arquitectónico. La economía consistía en que, para realizar la idea que yo tenía, el único decorado que se requería era el interior de una catedral, adaptado a todos los actos y cuadros. La idea era representar un misterio religioso en el interior de un templo. Unas gruesas columnas de catedral, rodeadas por los cuatro lados por imágenes de santos; unas cabezas de monstruos y de reptiles que se han conservado en las pinturas góticas de la Edad Media; los subterráneos y las catacumbas, las losas funerarias, los monumentos y los sepulcros, servirían a las mil maravillas para el cuadro del Infierno, al cual, según la pieza, descienden Lucifer y Caín. Su ascensión por una escalera al coro del templo haría una alusión al vuelo hacia las esferas celestiales.

La procesión nocturna de los feligreses que oran, vestidos con negros hábitos monacales y llevando muchos cirios encendidos, crearía la impresión de millares de estrellas, frente a las que pasan los viajeros cósmicos. Grandes faroles antiguos sobre largos palos, portados por los servidores del templo harían pensar, con su luz

mortecina, en los planetas que se van extinguiendo, y el humo de los incensarios recordaría las nubes. El misterioso brillo del altar, apenas visible en las profundidades del templo, la música del órgano, los cantos litúrgicos sugerirían a los ángeles y su procesión ritual al final de la obra nos aproximaría a un lugar sagrado que, según el texto, es el Paraíso.

Los enormes ventanales policromos de la catedral, que unas veces se oscurecían cobrando un aspecto maléfico, como la negrura de la noche, y otras se iluminaban de rojo, amarillo o azul, transmitirían admirablemente el alba, la luna, el sol, el ocaso y la noche.

El árbol del Bien y el Mal, con frutos colgantes y la seductora serpiente enroscada en el tronco, pintado todo ello de vivos colores, igual que en la pintura religiosa medieval; dos piedras a ambos lados del árbol, dos aras: he aquí todo lo que se necesitaba para el primero y el último acto de esta ingenua representación de un misterio religioso.

Los trajes de los actores se reducirían a hábitos monacales con pequeños detalles agregados.

Por desgracia, este plan de escenificación también resultaba demasiado costoso para nosotros, pues la construcción de los relieves arquitectónicos y el elevado número de colaboradores exigían un desembolso demasiado grande. Tuvimos que ajustarnos aún más y recurrir a un principio escultórico de escenificación, aprovechando que uno de los representantes de ese arte, N. A. Andréiev, participaba en la obra.^[341] En vez de trabajar sobre una planta de movimientos, empleamos grupos plásticos, poses expresivas y mímica actoral sobre un fondo que expresase la atmósfera emocional de cada escena. En el cuadro del Infierno se veían las almas en pena de los extintos Grandes Seres, que habían vivido en otros mundos anteriores, materializados en grandes estatuas con el triple del tamaño natural, distribuidas por diversos planos del escenario, sobre el fondo de terciopelo negro que tantas veces nos había salvado. Se consiguió que las estatuas fuesen extraordinariamente sencillas y portátiles: unas enormes cabezas, seguidas de hombros y brazos, esculpidos por N. A. Andréiev, se dispusieron sobre unas grandes varas de madera, cubiertas con de capas del lienzo habitualmente empleado en los decorados, de un tono amarillento que recordaba la arcilla de modelar; la tela caía de los hombros de las colosales figuras formando bellos pliegues que llegaban hasta el suelo.

Cuando las figuras colocadas sobre el fondo de terciopelo negro eran iluminadas, parecían transparentes, dando la impresión de algo terrorífico. Caín y Lucifer, cuando volaban en el segundo cuadro de la obra, iban sobre altas plataformas. Como estaban cubiertas con terciopelo negro, que se confundía con el fondo hecho del mismo material, las plataformas no eran visibles para el ojo del espectador, y por eso se obtenía la ilusión de que los dos personajes flotaban en el aire, entre el suelo y el techo del escenario. Unos figurantes, vestidos totalmente de negro, atravesaban el escenario, llevando sobre grandes palos negros —y por lo tanto invisibles para el

espectador— unas esferas iluminadas interiormente y pintadas como planetas, lo que producía la ilusión de que los planetas cruzaban flotando el escenario.

Únicamente en el primer acto tuvimos que renunciar al principio escultórico y cambiarlo por el arquitectónico. El decorado representaba un pórtico con una escalinata que ascendía al Paraíso. Una columnata de gigantescas dimensiones rodeaba todo el escenario y, perdiéndose en las alturas, se elevaba junto a unos peldaños de grandes dimensiones. El truco consistía en que escalinata y peldaños se habían construido a una escala muy superior al tamaño de una persona normal. Las medidas eran las que correspondían a los Grandes Seres que habían poblado la Tierra en tiempos pretéritos y que habían edificado aquel templo, ahora en ruinas. Lo que el espectador veía en la embocadura del escenario era solo la parte inferior del templo, es decir, los primeros peldaños y el arranque de las gigantescas columnas; el resto debía imaginarlo.

Esta parte arquitectónica de los decorados quedó bastante lograda; resultaron livianos, fácilmente transportables y baratos, pues empleamos el lienzo sobre el que se pintan los decorados. Las enormes columnas, de unos dos metros de diámetro, estaban hechas del mismo material, fijado a dos aros de madera, uno de ellos clavado en el suelo y el otro izado con una soga, con lo cual estos estuches fabricados con lienzo se mantenían rígidos y verticales, y parecían unas colosales columnas.

Desgraciadamente, esta escenificación, simplificada al máximo, tampoco dio resultado. Se podría creer que el espectáculo había sido concebido bajo una mala estrella.^[342]

En toda la capital fue imposible conseguir terciopelo negro en la cantidad que necesitábamos y hubo que reemplazarlo por lienzo teñido de negro. Pero éste no absorbía la luz de la misma manera y por ello, los efectos de iluminación que habíamos ideado para las esculturas no salieron bien y todo el cuadro del Infierno con sus sombras dio una impresión material y tosca.

Nosotros, los actores y directores (mi ayudante fue A. L. Vishnievski), hicimos un trabajo colosal, durante el que yo continué mis investigaciones en el ámbito de la dicción, la musicalidad de los versos y el habla correcta, noble y sencilla. Conseguimos una pronunciación bastante clara y una transmisión inteligible de las ideas filosóficas; pues no es tarea fácil obligar a los espectadores escuchar complejos pensamientos de contenido profundo, expresados además en largas tiradas que exigen una gran atención. Algunos papeles, como por ejemplo el de Caín, interpretado por L. M. Leoníдов, causaron una gran sensación. No puedo olvidarme de un ensayo íntimo que me conmovió hasta el alma. Fue en una de las primeras fases del trabajo, cuando la obra, a pesar de estar acabado el montaje, no se ensayaba en el escenario, sino en una habitación, sin maquillaje y sin trajes.

Por causas de naturaleza material tuvimos que estrenar la obra antes de tiempo, sin darle el acabado necesario, y la función delataba este apresuramiento. El acabado es una de las primeras condiciones que debe cumplir una representación teatral.

Tampoco en eso tuvimos suerte. El día del ensayo general, con la sala repleta de público, mientras los actores esperaban entre bastidores que se corriera el telón, se declaró en huelga una parte del personal electrotécnico. Hubo que buscar inmediatamente unos sustitutos y retrasar el comienzo de la función. Esto enfrió tanto a los actores como a los espectadores. Pero ahí no terminaron nuestras penurias; al empezar el primer acto, el actor que interpretaba a Caín tuvo un desgraciado accidente con su traje y se desorientó tanto que no pudo interpretar correctamente el papel y se puso a dar mecánicamente las réplicas.

El espectáculo sin acabar que ofrecimos al público no tuvo éxito. Aun así fue provechoso, pues yo acababa de hacer dos descubrimientos importantes, aunque para otros no eran nuevos.

En primer lugar, el principio escultórico de montaje escénico, que me había obligado a dirigir la atención a los movimientos de los actores, me mostró claramente que no solo debemos hablar bien, en el tempo y el ritmo adecuados, sino también debemos saber movernos bien y con ritmo; para ello existen ciertas leyes que pueden guiarnos. Este descubrimiento me sirvió de impulso para toda una serie de nuevas investigaciones.

En segundo lugar, esta vez comprendí (es decir, sentí) con especial claridad la supremacía que otorga al actor el principio escultórico y arquitectónico en la escenificación. En efecto: ¿qué provecho saco yo, actor, de que a mi espalda cuelgue un fondo pintado por un gran maestro? Yo no lo veo y este decorado no solo no me ayuda en nada, sino que, por el contrario, me estorba, puesto que me obliga a fusionarme con él, esto es, me exige ser más genial que el mismo pintor para destacarme y hacerme visible sobre su lienzo polícromo.

El escultor y en parte el arquitecto colocan en la parte delantera del escenario objetos y relieves, de los que podemos aprovecharnos para nuestros objetivos creadores y para la encarnación del personaje. Tenemos la posibilidad de sentarnos en el trono, en las gradas de una escalinata, apoyarnos en una columna, acostarnos sobre una roca, adoptar una pose expresiva al apoyarnos sobre un relieve, y no estar todo el tiempo clavados como una estaca delante de la concha del apuntador, en medio del enorme espacio vacío del suelo del escenario, que es un plano que no despierta el menor interés en el pintor. Éste solo necesita los telones, las bambalinas y el fondo, mientras que el escultor necesita el suelo, el mismo suelo sobre el que nosotros vivimos y nos movemos cuando estamos en escena. La tarea del escultor está más cerca de nosotros los intérpretes. El escultor no crea su obra en un plano de dos dimensiones, como el pintor, sino en un espacio de tres dimensiones, es decir, que posee profundidad. El escultor está acostumbrado a sentir los relieves del cuerpo humano y sus posibilidades físicas para desvelar su vida interior.

Todos estos argumentos me obligaron a traicionar temporalmente al pintor en favor del arquitecto y del escultor y también a fijarme en mis movimientos y en los de los demás intérpretes, al mismo tiempo que continuaba con mi estudio de la

palabra y el habla en escena. Lo cual me dio la idea de fundar un estudio de ballet...

Caín no estuvo en cartel mucho tiempo; hubo que retirar apresuradamente del repertorio la obras antiguas y con ellas este trabajo tan complicado para dejar paso a nuevos montajes. Pero nosotros solos no podíamos con tan compleja tarea. La apurada situación en que nos vimos, nos llevó a pedir ayuda al Primer y Segundo Estudios.

Según los planes iniciales y las disposiciones fundamentales establecidas cuando se fundaron los estudios, su finalidad era cubrir los huecos que se producían en la compañía teniendo en cuenta que los actores iban envejeciendo. Preparábamos a la juventud precisamente para completar nuestras filas y, con el tiempo, entregarle la empresa creada por nosotros. En pocas palabras: los Estudios eran un vivero para la huerta principal, el Teatro del Arte de Moscú.

Es de justicia reconocer que en aquel momento crítico cumplieron con su cometido, justificaron las esperanzas puestas en ellos y, con un conmovedor sentido de la responsabilidad, acudieron en auxilio del Teatro de Arte. Sin ellos, es posible que nos hubiésemos visto obligados a cerrar nuestras puertas.

Me resulta grato recordar en las páginas de este libro el servicio prestado por aquellas personas, a las que guardo un sentimiento de afecto y gratitud.

Al ver que la tarea de la que se encargaron aquellos jóvenes era superior a sus fuerzas, pues trabajaban en dos frentes, no nos atrevimos a abusar de su tiempo y, por eso, allí donde hacían falta dos horas de trabajo nos limitábamos a una sola, lo que, por supuesto, tuvo repercusión en la parte artística de nuestra empresa.

El Estudio de Ópera del teatro Bolshói

Cuando la dirección de los Teatros Académicos Estatales fue encomendada a E. K. Malinóvskaia, ésta decidió, entre otras reformas, elevar la calidad de la parte dramática en las representaciones de ópera del teatro Bolshói de Moscú. A este fin, Elena Konstantínovna se dirigió al Teatro de Arte y nos rogó que le ayudáramos. V. I. Nemiróvich-Dánchenko y V. V. Luzhski consintieron en dirigir escénicamente una de las óperas que estaban preparando. Yo, por mi parte, ofrecí organizar adjunto al teatro Bolshói un estudio de ópera en el que los cantantes pudieran recibir mis consejos sobre la actuación; los jóvenes se prepararían como futuros actores cantantes siguiendo sistemáticamente un curso obligatorio.

Se decidió un acercamiento entre el teatro Bolshói y el Teatro del Arte. En diciembre de 1918 se celebró un solemne banquete. Los actores del teatro Bolshói nos invitaron a nosotros y la recepción constituyó una velada hermosa, emocionante, alegre y cordial. En las salas y los vestíbulos del teatro Bolshói se colocaron mesas y se levantó un estrado. Los propios actores y actrices del teatro oficiaban de camareros, sirviéndonos con bastante abundancia, teniendo en cuenta los tiempos de escasez que atravesábamos. Todos iban vestidos de gala. Al hacer su aparición nuestra compañía, los solistas del Bolshói se pusieron en fila sobre el estrado y entonaron una cantata compuesta especialmente para el caso. Siguió luego la cena en un ambiente de camaradería, con discursos y saluciones recíprocas. A cada momento subían al estrado los solistas: I. N. Nezhdánova, el tenor D. A. Smirnov, el bajo profundo V. R. Petrov y otros cantantes de ópera, muy renombrados en Moscú; por nuestra parte intervinieron V. I. Kachálov, I. M. Moskvín y yo, en calidad de declamadores. Después de la cena, los artistas de los Estudios del Teatro del Arte hicieron toda una serie de escena y números cómicos al estilo de los que hacíamos en tiempos de los famosos *kapústniki*. Luego bailamos, hicimos *petits jeux*,^[343] prestidigitación y otros juegos.

A los pocos días, en uno de los vestíbulos de los actores, tuve mi primera entrevista con los cantantes del teatro, para conversar como colegas sobre temas de arte. Me hacían preguntas y yo respondía ejemplificando mis ideas con la actuación, y cantando como mejor podía. En mi alma revivieron antiguos entusiasmos olvidados hacía mucho, pero que se hallaban latentes desde los tiempos de mis clases de canto

con el anciano Fiódor Petróvich Komissarzhevski. De nuevo resucitó en mí el amor por las acciones rítmicas al son de la música.

No puedo quejarme del trato que me dieron los actores; fueron sumamente atentos. Fueron muchos los que se interesaron por las pruebas y ejercicios que yo hacía y trabajaron con tesón, sin ese enfermizo amor propio que tanto caracteriza a los actores. Otros solo asistían como espectadores, pensando que se pueden llegar a conocer todas las sutilezas del arte dramático y del sentimiento de creación del actor con la ayuda de la simple observación. No creo que tengan razón. Nadie se hace más fuerte mirando cómo hacen ejercicios gimnásticos. Nuestro trabajo exige, igual que la gimnasia, ejercicios sistemáticos. Los que se interesaron por los ejercicios y continuaron con ellos, hicieron grandes progresos y al poco tiempo llamaron la atención del público.

Había un pequeño grupo de actores, entusiastas del nuevo Estudio, que fue tomado bajo la protección maternal de E. K. Malinóvskaia, adoptó nuestra iniciativa haciendo grandes sacrificios y comportándose como unos héroes. Todos ellos trabajaban sin cobrar nada, y eso ocurría cuando la vida aún no había recuperado su normalidad tras las primeras ráfagas de la tempestad revolucionaria. Muchos cantantes de espléndidas voces tenían que caminar por la nieve y el agua sin chanclos de goma, con zapatos agujereados. Y, a pesar de ello, hacían todo cuanto estaba en su mano para no faltar a las clases del Estudio.

Pero había circunstancias contra las que no podían luchar. Sus múltiples actuaciones en las óperas del Bolshói constituían un obstáculo insalvable para las clases del Estudio; los recitales en los que intervenían para ganar algo de dinero les robaban mucho tiempo.

En todo el invierno no conseguí reunir en un mismo ensayo a los integrantes del cuarteto, parte de una ópera que estaba ensayando. Un día no llegaba la soprano, al siguiente faltaba el tenor, y luego, la mezzo. O sucedía que, en el concierto que se preparaba, el bajo estaba libre desde las ocho hasta las nueve de la noche, pero el tenor, que cantaba en el primer acto de la ópera en el Bolshói, solo estaba libre después de las nueve. Por eso ensayábamos al principio sin el tenor y cuando éste llegaba, pero se retiraba el bajo, ensayábamos solo con él, porque tenía prisa por llegar al concierto. Haciendo esfuerzos sobrehumanos, logramos a finales de la temporada 1918-1919, o sea, a comienzos de primavera, preparar algunas escenas. Mostramos nuestro trabajo en la sala del Estudio a algunos de los cantantes, músicos y actores del Teatro de Arte, encabezados por V. I. Nemiróvich-Dánchenko. La muestra tuvo un gran éxito y dio mucho que hablar. Pero lo más importante es que me convenció de que yo podía ser útil en el terreno de la ópera.

En la siguiente temporada, acepté continuar dando clases en el Estudio de Ópera, [344] pero en otras condiciones: pedí permiso para seleccionar un cuadro de jóvenes discípulos que, antes de aparecer en escena en calidad de actores-cantantes, cursaban bajo mi dirección ciertas materias. Conseguido el permiso, me puse manos a la obra.

Lo primero que hice fue elaborar el programa de un curso de ópera que estuviese en concordancia con los propósitos y que, en líneas generales, consistían en lo siguiente:

Un cantante de ópera tiene que ocuparse no de una, sino de tres artes a la vez, es decir, la voz, la música y la escena. En esto reside por un lado la dificultad y por otro la supremacía de su trabajo creador. La dificultad estriba en el mismo proceso de aprendizaje simultáneo de las tres artes; pero, una vez dominadas, el cantante tiene posibilidades mucho más grandes y variadas para influir en el espectador, que las que tenemos nosotros, los actores dramáticos. Estas tres artes, de las que dispone el cantante de ópera, han de estar fusionadas y orientadas hacia el mismo objetivo. Si una de ellas actúa sobre el espectador mientras las otras obstaculizan su trabajo, el resultado será muy desfavorable. Una rama de las artes destruirá lo creado por otra.

Al parecer, la mayoría de los cantantes de ópera ignoran esta sencilla verdad. Muchos de ellos se interesan solamente por la parte musical de su profesión; la parte netamente escénica, no solo no la estudian, sino que a menudo la menosprecian, como si se sintieran orgullosos de ser cantantes y no simples actores dramáticos. Sin embargo, todo esto no les impide admirar a Fiódor Shaliapín, que constituye un magnífico ejemplo de cómo se pueden fusionar en un mismo artista las tres artes.

La mayoría de los cantantes solo piensan en «el sonido», como ellos mismos dicen cuando se refieren a una nota bien atacada y bien proyectada al público. Necesitan el sonido en nombre del sonido mismo, una buena nota en aras de esa misma buena nota.

Con esa visión del arte de la ópera, la cultura dramática y musical se encuentra, en la mayoría de los cantantes, en un estado primitivo, propio de diletantes. Muchos de ellos utilizaban el Estudio de Ópera únicamente para aprender a andar por el escenario, enterarse de «cómo se interpreta tal o cual papel», pasar el repertorio, es decir, con la ayuda del pianista acompañante, aprenderse de oído unas cuantas partituras y unas cuantas poses chabacanas, con el único fin de que el Estudio les sirviera de trampolín para el teatro Bolshói.

Es fácil de comprender que el nuevo Estudio no se había organizado para esta clase de personas. Nuestra tarea consistía en elevar la calidad no solamente de la educación vocal, sino también de la cultura musical y escénica del artista de ópera. Por esta razón se tuvieron que orientar los estudios a lo largo de los tres cauces artísticos, necesarios e imprescindibles para el cantante.

En el aspecto vocal, además del canto propiamente dicho y del estilo de interpretación, se hizo mucho hincapié en la dicción. Los cantantes, como todo el mundo, no saben hablar con elegancia ni respetan las normas gramaticales. Por eso en la mayor parte de los casos la belleza de su canto se estropea por la vulgaridad de su dicción. Lo más frecuente es que, durante el canto, desaparezca la palabra. Sin embargo, la palabra es el tema de la creación del compositor, mientras que la música es la propia creación misma, es decir, la vivencia del tema tratado, la visión que el compositor tiene sobre el tema. La palabra es el *qué*, y la música es el *cómo*. El tema

de lo creado ha de ser inteligible para quien escucha la ópera, y no solamente cuando canta un solista, sino también cuando se ejecuta un trío, un sexteto y hasta un coro completo.

En el ámbito de la dicción la ópera presenta muchas dificultades relacionadas con la colocación de la voz, con la tesitura del papel y con la sonoridad de la masa orquestal, que puede ahogar las palabras del texto. Hay que saber proyectarlas por encima de la orquesta. Para ello se precisa una metodología de trabajo en la dicción.

No soy especialista en cuestiones musicales. Por eso no podía hacer más que tratar de acercar el Estudio a una institución que poseyera una buena y sólida cultura musical. En contra de lo que se suele decir actualmente, el teatro Bolshói de Moscú representa justamente ese tipo de institución.^[345] Solo me quedaba aprovechar la proximidad que de manera tan natural se había creado entre nosotros, es decir, entre el Estudio de Ópera y el teatro Bolshói. Esa misma proximidad existía entre nosotros y el Teatro de Arte, cuyo representante en el Estudio era yo.

De este modo, en la parte musical, el Estudio se aprovechaba de la cultura secular del Bolshói, y en la parte escénica, de la cultura del Teatro de Arte.

Para elevar la calidad de esta última, es decir, de la parte escénica de las óperas, era preciso, ante todo, conciliar al director de orquesta con el director teatral y con el cantante, que tradicionalmente han mantenido entre sí cierta hostilidad, puesto que cada uno tiende a querer ocupar el lugar predominante en el conjunto. Resulta evidente que la música y el compositor son casi siempre quienes predominan, y por eso lo más frecuente es que sea ella quien da indicaciones y orienta el trabajo creador del director teatral. Por supuesto, eso no quiere decir que la parte musical del espectáculo, con el director de orquesta a la cabeza, tenga que ahogar la parte escénica y a su organizador, el director teatral. Quiere decir que esta última parte, la escénica, debe ceñirse a la musical, ayudarla, tratar de transmitir plásticamente la vida del espíritu humano de que hablan los sonidos, descifrarlos mediante el juego escénico.

Por eso se equivocan los cantantes que durante la introducción al aria se limpian la nariz o carraspean, preparándose para el inminente canto, en lugar de vivir el papel y manifestar lo que expresa la música. Desde la primera nota de la introducción, ya están participando en el proceso creador colectivo de la ópera. Cuando en el acompañamiento se expresa claramente la acción, hay que transmitirlo plásticamente. Esto se aplica también a las introducciones antes del comienzo de cada acto, donde se habla musicalmente de lo que va a desvelar la acción del acto que viene a continuación. Nuestro Estudio intentaba expresar esas introducciones, no con el telón bajado, sino con el telón alzado y con la participación de los actores.

La acción en el escenario, igual que la misma palabra pronunciada y cantada, ha de ser musical. Los movimientos han de extenderse a lo largo de una línea ininterrumpida y prolongarse como lo hacen las notas en un instrumento de cuerda, interrumpirse en los momentos necesarios, como el *staccato* de una soprano de

coloratura... Los movimientos han de tener sus *legato*, *staccato*, *fermato*, *andante*, *allegro*, *piano*, *forte*, etc. El tempo y el ritmo de la acción deben corresponder a la música. ¿Cómo se puede explicar que esta verdad tan simple no haya sido asimilada hasta ahora por los cantantes de ópera? La mayoría cantan siguiendo un tempo y un ritmo, pero se mueven por el escenario ateniéndose a otro, agitan los brazos con un tercero, y sienten de acuerdo con un cuarto. ¿Cómo va a crearse con este revoltijo una armonía sin la que no hay música, y que ante todo exige orden? Para unificar la música, el canto, la palabra y la acción, se necesita un tempo-ritmo que no sea solamente exterior, físico, sino también interior, espiritual. Hay que conseguir que se pueda en el sonido, en la palabra, en la acción, en el gesto y en el caminar a lo largo de toda la obra.

He trabajado mucho sobre esta cuestión y, al parecer, he llegado a algunos resultados prácticos.

En concordancia con las tareas globales del Estudio de Ópera, se creó un programa de enseñanza de mi «sistema» para la elaboración de una técnica interna y externa capaz de expresar vivencias, y también de dicción, de plástica, de ritmo, etc. Procuraba que todo se asimilara en la práctica; la teoría servía únicamente para fijar y para ayudar a dar forma consciente a lo asimilado. A tal fin, preparé toda una serie de ejercicios sobre el «sistema», sobre el ritmo y otras materias, adaptados a las características de la ópera.

Logré seleccionar un buen elenco de profesores y directores. Así, por ejemplo, la parte vocal estaba dirigida por M. G. Gúkova, en su tiempo conocida actriz del teatro Bolshói, y el actor del mismo teatro A. V. Bogdanóvich; además, junto a M. G. Gúkova, estaban los directores vocales del Estudio y artistas eméritos de la República E. I. Zbrúeva y V. R. Petrov. La parte musical estaba en manos del director del teatro Bolshói N. S. Golovánov; más tarde dirigió la parte musical, hasta su muerte, el artista de la República V. I. Suk y, como directores musicales, los profesores del Conservatorio de Moscú I. N. Sokolov y L. N. Mirónov. La dicción era enseñada por dos profesores: S. M. Volkonski (leyes del habla) y el difunto N. M. Safónov (la palabra aplicada al arte vocal). Enseñaba danza y plástica el artista de la compañía de ballet del Bolshói A. A. Pospejin. Mis ayudantes inmediatos en la enseñanza del «sistema» y del ritmo, con quienes ya en mi juventud había iniciado mi carrera escénica, fueron mi hermana Z. S. Sokolova y mi hermano V. S. Alekséiev, quienes, tras recorrer un largo camino en la vida, volvieron a su auténtica vocación, el arte.

Yo no solamente enseñaba en el Estudio de Ópera, sino que estudiaba yo mismo, asistiendo a las clases de M. G. Gúkova y de A. V. Bogdanóvich, a los ensayos musicales de N. S. Golovánov, a las clases de A. A. Pospejin, de N. M. Safónov y, especialmente, de S. M. Volkonski. Con mucho entusiasmo asistí en compañía de los jóvenes alumnos a un curso completo de este último y le guardo, lo mismo que a los demás profesores, la más sincera gratitud por los muchos conocimientos que me transmitieron y que tanto me ayudaron en aquel momento de búsquedas sobre el

habla y el sonido.

Circunstancias materiales y de otro tipo me obligaron antes de tiempo a emprender con los cantantes noveles el montaje de óperas. Al principio se hicieron escenas aisladas de óperas de Rimski-Kórsakov: el prólogo de *La dama de Pskov*, el prólogo de *El zar Saltán*, una escena de *Noche de Navidad*, y otras. Más tarde se montaron óperas íntegras, como *Werther* de Massenet y *Evgeni Onegin* de Chaikovski.^[346]

A lo largo de este trabajo tropecé con la necesidad de hacer nuevas investigaciones en el ámbito de las posibilidades de escenificación.

El problema residía en que los siete cuadros de la ópera de Chaikovski, que incluye coros y dos bailes, debían representarse en la pequeña sala de un antiguo local que había sido puesto a disposición del Estudio. Además de las pequeñas dimensiones del local, había otro obstáculo: la sala estaba dividida por una gruesa arcada, bonita desde el punto de vista arquitectónico, provista de cuatro grandes columnas de mármol, típicas de los tiempos de Pushkin y Onegin. Destruirlas hubiera sido un vandalismo imperdonable y por eso hubo que incluirlas en la planta de movimientos y en todo el montaje.

En el primer cuadro de la ópera las columnas y la arcada pertenecían a la terraza de la casa de los Larin. En el segundo formaban la alcoba, típica de la época, en que se encuentra la cama de Tatiana. En el tercero, la arcada con las columnas, provistas de algunos complementos de utilería, formaban la glorieta del jardín donde se encuentra Onegin con Tatiana. En el cuarto, entre las columnas se colocaba una escalinata que llevaba al salón de baile en la mansión de los Larin. En el quinto cuadro se revistieron con unas fundas que imitaban la corteza de un árbol, transformándose así en los pinos del bosque donde se celebra el duelo. En el sexto formaban el palco y el sitial de honor donde se recibe a los invitados al baile que da el general Gremin, etc. De esta manera, las columnas se convirtieron en el eje central de todos los decorados y la escenificación. Se convirtieron en un rasgo característico del Estudio y parte de su emblema.

El montaje escénico, adaptado a las condiciones existentes, exigió de los actores una interpretación más veraz. La estrechez del local obligó a los cantantes a no moverse apenas y recurrir en gran medida a la mímica, a los ojos, a las palabras, al texto, a la plástica y a la expresividad del cuerpo.

Desde el punto de vista pedagógico y artístico, el espectáculo fue extraordinariamente útil, pues obligó a trabajar tanto los más sutiles recursos para expresar sentimientos como la contención, tan importante para el actor. Todo en conjunto, es decir, la intimidad propia de un pequeño espacio, poco habitual para la actuación de los cantantes de ópera, dio pie a un espectáculo original y atractivo. Intentaré describir algunos de sus episodios, para dar una impresión de la atmósfera que evocaba.

Cuando se alzaba el telón a los acordes del piano, el espectador se encontraba con

una terraza a dos pasos de él, construida sobre el mismo suelo de la platea en que él estaba sentado. Se percibía el carácter macizo, la solidez, la materialidad, por así decirlo, de la pared y de la arcada de la casa de los Larin. A lo largo de los relieves y cavidades de la arquitectura real del edificio, caían destellos de luz y sombras que le comunicaban vida. El sol poniente, el canto de un lejano coro de aldeanos que regresaban de sus faenas campestres, las dos figuras de ancianas tristes —la señora Lárina y la vieja niñera, que rememoran la vida pasada—, contribuían a crear en escena un clima de tranquilidad y paz rural en el que habrá de nacer, desde que se vean por vez primera, el amor de Tatiana por Onegin.

En el segundo cuadro conseguimos que la intérprete del papel de Tatiana pasase en cama toda la escena de la carta, y así evitamos que se pasease por el proscenio haciendo gestos de ópera, como era costumbre. Esta inmovilización, que exigió de la actriz un gran esfuerzo de contención, trasladaba el centro de atención del espectador de la actividad externa a los motivos internos de la escena, reemplazando los toscos movimientos de los brazos, las piernas y de todo el cuerpo por un rítmico juego de mímica y pequeños gestos. Este delicado diseño, en combinación con la música, daba a toda la escena el sutil acabado del estilo característico de Pushkin y Chaikovski.

En la escena del baile en casa de los Larin, con todo el característico colorido de la propia música, logramos conciliar el ritmo con movimientos que fuesen naturales. La parte más importante de esa escena es el nacimiento y rápido enconamiento de la disputa entre Lenski y Onegin, que concluye en el siguiente cuadro en forma de fatídico duelo. Cuando se escenifica esta ópera, lo habitual es que esta línea de acción tan importante quede eclipsada por el trajín del baile. Para evitarlo llevamos a los protagonistas del conflicto a primer plano, mientras que la masa abigarrada de invitados, que al principio del cuadro y en la escena con Triqué estaba en el proscenio, alrededor de una gran mesa, la condujimos al fondo del escenario, detrás de las columnas, pues debía servir solo de fondo al desarrollo del motivo dramático principal.

Más tarde, cuando el Estudio de Ópera pasó a un local más grande, el espectáculo conservó todas estas particularidades obligadas —en lo referente a los decorados— por las condiciones en que había surgido. Los siguientes montajes ya se pudieron planificar con más libertad.

Cuando se creó el Estudio de Ópera, yo me hice cargo de su dirección en medio de grandes vacilaciones. Pero después, al comprobar lo provechoso que era este trabajo para mi profesión, comprendí que por medio de la música y el canto podía encontrar la salida del callejón al que me habían llevado mis búsquedas.

A lo largo del proceso de este trabajo, me fui entusiasmando paulatinamente con la música y el canto, pues en ese campo existen firmes bases técnicas y virtuosismo. En cuanto un cantante ataca una nota, ya siente uno al maestro especialista, la cultura y el arte. En efecto, para proyectar vocalmente un bello y noble sonido musical, la nota continuada con la que yo soñaba para el artista dramático, se necesita un gran

trabajo previo, arduo y prolongado de colocación y ejercitación de la voz. Cuando el cantante transmite una obra musical correctamente, por medio de su bien preparada voz, el oyente experimenta satisfacción estética.

Fue precisamente esa sed de fundamentos y de maestría por un lado, y la repugnancia al diletantismo por otro, lo que me llevó a trabajar en el Estudio pensando no solo en el drama, sino también en la misma ópera. Pero allí me esperaban, y probablemente aún me esperan en el porvenir, no pocas desilusiones. Al parecer, «la nota» de los cantantes es un mal tan arraigado como el diletantismo de los actores dramáticos. La psicología de un cantante, al que la naturaleza ha puesto una mina de oro en la garganta, es muy particular. Se siente persona predilecta, única, imprescindible y eso crea en él una idea exagerada de su valor artístico. Quiere tomar del arte todo cuanto pueda, pero sin darle nada. Por eso, tras el primer éxito debido a la larga e insistente labor de directores y profesores, cualquier empresario ya está en condiciones de seducir a un cantante con buena voz. Pues esos empresarios, esos enemigos acérrimos de nuestro arte, esos explotadores, son una especie de tiburones devoradores de jóvenes brotes artísticos que aún no han tenido tiempo de madurar y dar frutos. Y, al cabo de pocos años, una vez que les han exprimido hasta la última gota, los arrojan como si de un desperdicio se tratase.

Al parecer es imposible luchar contra ese mal de forma directa. El único medio para combatirlo consiste en elevar entre los cantantes el nivel cultural general, y el de la cultura artística en particular.

La partida y el regreso

Finalmente, después de tres años de separación, nuestros compañeros del otro lado de la frontera regresaron con nosotros. Es cierto que no regresaron todos, pero en cambio volvieron los más necesarios y los de mayor talento.

Hizo falta tiempo para organizar de nuevo la compañía, dividida en dos partes, y volver a actuar como antes, apoyándonos unos en otros.

Las condiciones no favorecían esta tarea, debido a que la tempestad revolucionaria había alcanzado entonces su apogeo en los teatros, y hacia el nuestro se mantenía una postura hostil. Ciertamente es que no partía de las esferas gubernamentales, que nos pusieron bajo su tutela, sino de parte de la extrema izquierda de la juventud teatral. Aparecieron entre sus filas hombres de nuevo temple, dotados de gran energía, con nuevas exigencias, ideales, con talento, intolerancia y una elevada opinión de sí mismos. Otra vez, igual que en nuestro tiempo, muchas cosas viejas fueron declaradas caducas e innecesarias por la sola razón de ser viejas, mientras que lo nuevo se reconocía como bello solamente en virtud de lo novedoso.

Nuevamente las cuestiones planteadas al teatro por el momento histórico resultaron superiores a las fuerzas de nuestro rutinario arte de representar. Como sucede siempre en estos casos, marchando a la zaga de otras ramas del arte, y tratando de alcanzar a las más adelantadas, el arte dramático, algo envejecido, se vio en la ineludible necesidad de dar saltos y pasar por alto etapas importantes, necesarias para el crecimiento normal de un actor. No se pueden saltar impunemente una serie de peldaños en la escalinata que nos lleva gradual y naturalmente a las cimas del arte. Con exactitud asombrosa, pero a escala mucho mayor, se repetía lo que sucedió en los primeros años del Teatro de Arte de Moscú, cuando, como ahora, en nuestro teatro se produjo una revolución que lo hizo adelantar una etapa en su camino hacia el infinito. Sin embargo, había una diferencia esencial.

En nuestros tiempos el destino nos envió un dramaturgo llamado A. P. Chéjov, que era la más hermosa expresión del espíritu de su época.

La tragedia de la revolución teatral que ahora sobrevenía, más vigorosa y más amplia que la anterior, residía en que su dramaturgo aún no había aparecido. Y nuestra creación colectiva empieza con el dramaturgo, sin el que actores y directores nada pueden hacer.

Al parecer, los actuales innovadores revolucionarios no quieren tomar esto en consideración. De ahí, como es natural, emana toda una serie de errores y malentendidos, que empujan al arte por el engañoso camino del aspecto externo.

De aparecer una obra que reflejara genialmente el alma del hombre contemporáneo y su vida, sea cual fuere su forma —impresionista, realista, futurista—, todos los actores, directores y espectadores se arrojarían sobre ella y se pondrían a buscar el modo de encarnar su contenido esencial con la mayor viveza posible. La vida espiritual del hombre actual tiene un contenido esencial de una gran importancia y profundidad, pues se ha creado sobre un fondo de grandes sufrimientos, de luchas y hechos heroicos, en medio de catástrofes jamás vistas por su crueldad, por el hambre y por la lucha revolucionaria.

Esa gran vida espiritual no se puede transmitir solamente por medio de formas externas ingeniosas, ni se la puede encarnar con la simple acrobacia o el constructivismo escénico; o abusando del lujo ostentoso y la riqueza de la escenificación, ni con diseños propios de la cartelera, ni con osadías futuristas ni tampoco, por el contrario, con la sencillez, que llega a la supresión completa de los decorados; o apareciendo con narices postizas y la cara pintarrajeada, o recurriendo finalmente a cualquiera de las nuevas modalidades exteriores consistentes en exagerar y sobreactuar, justificada con el calificativo, muy de moda actualmente, de «grotesco».^[347]

Para transmitir grandes sentimientos y pasiones se necesita ser un gran actor, es decir, tener un enorme talento, vigor y técnica. Llegará de la tierra, como en su tiempo había llegado M. S. Shchepkin, y, al igual que él, dejará pasar a través de sí lo mejor de la cultura secular y la técnica actoral. Si no lo hace, el nuevo actor será incapaz de transmitir las esperanzas universales y las calamidades que aquejan a la humanidad. La naturalidad desnuda y la intuición, sin el socorro de la técnica, quebrantarán el alma y el cuerpo del actor cuando éste intente transmitir las enormes pasiones y vivencias del alma contemporánea. Por eso, mientras esperamos la aparición del nuevo Dramaturgo y del nuevo Actor, lo más provechoso sería perfeccionar y hacer avanzar la rezagada técnica interior del arte del actor hasta llegar a los límites alcanzados en el ámbito de las posibilidades escénicas externas. Sé que todo esto es una tarea sistemática, difícil y prolongada.

Pero los revolucionarios son impacientes: ésa es su peculiaridad. Como entre nosotros en tiempos pasados, la nueva vida no quiere esperar; necesita victorias inmediatas y un ritmo acelerado. Sin querer adaptarse a la marcha de la evolución natural, los innovadores fuerzan al arte a la creación de actores y poetas. Como carecen de un dramaturgo nuevo, la han emprendido con los clásicos que hablan de hombres grandes y de grandiosos sentimientos, metiéndolos en moldes nuevos, otorgándoles exteriormente la agudeza que exige el espectador contemporáneo. En el ímpetu de su entusiasmo, los innovadores han confundido nueva forma externa con esencia interna renovada. Ése es un malentendido habitual entre los que tienen prisa.

Se está repitiendo lo que ya ocurrió en nuestros tiempos, pero ahora en sentido inverso. En nuestra lucha contra los convencionalismos, habíamos tomado la representación externa del costumbrismo por el arte nuevo, mientras que los innovadores actuales y los revolucionarios teatrales, en su lucha contra el costumbrismo en el escenario, se han entusiasmado con el convencionalismo.

Pero el intento de adaptar a los clásicos modernizando su aspecto no ha producido resultados dignos de mención. Y es comprensible; no se puede transformar al viejo Pushkin, que no envejece, en un Maiakovski contemporáneo, ni a Kramskói en Tatlin^[348] ni a Glinka en Stravinski,^[349] o a V. N. Davídov en un Ferdinándov o en un Tseretelli.^[350]

Al mismo tiempo que intentaban adaptar los clásicos a la actualidad, los revolucionarios teatrales trataron de eliminar por completo al dramaturgo. Ofrecían espectáculos sobre cualquier tema. Enseñaban al público la teatralidad en nombre de ésta nada más; llamaban la atención por su modo de escenificar, por la habilidad de los actores y por la variedad; tomaban como base una tendencia política o social, o de otro tipo, y la trataban de una forma nueva, muy aguda, a veces talentosa y artística.

O también basaban el espectáculo sobre un fin utilitario, de significado e interés general, representando como personajes avances científicos o de otro tipo. Así, por ejemplo, en la ciudad había una fuerte epidemia de malaria, y hacía falta popularizar los medios de lucha contra ella. A tal fin se montó un ballet que representaba a un caminante que por descuido se había quedado dormido en medio de un cañaveral junto a un pantano, representado por bellas mujeres semidesnudas que se mecían rítmicamente. Picado por un ágil mosquito, el caminante baila con movimientos febriles. Pero entonces llega el médico, que le da quinina u otro medicamento y, a la vista de todos, el baile del enfermo se vuelve tranquilo.

También intentaron popularizar nociones técnicas de utilidad general con un ballet de obreros industriales, que intentaba mostrar cómo funciona un telar y otras máquinas.

Con la intención de transmitir algunos fundamentos éticos se escenificaban con sumo realismo juicios a supuestos criminales como un literato, un eclesiástico o una prostituta.

Si el teatro es capaz de cumplir tareas no solo artísticas sino también utilitarias, mayor es el provecho que se puede sacar de él, y solo nos queda alegrarnos de su carácter polifacético. Pero sería un error confundir las ideas o los conocimientos de utilidad general, que a veces se intentan imponer como fundamento de un teatro nuevo, con su esencia creadora, que constituye el alma de la producción artística. No se puede considerar arte auténtico una simple exhibición, un acto de propaganda o de agitación.

Y, en el terreno del arte del actor, mientras se aguarda la aparición de un nuevo talento que responda a las exigencias de nuestro tiempo, también se han lanzado todos sobre todo lo nuevo por el mero hecho de ser nuevo, sin pensar si tiene

fundamento artístico.

En vista de la falta de un *actor* que esté en condiciones de hablar de sentimientos elevados, aunque sea en obras clásicas, y en vista de la carencia de unas firmes bases que permitan transmitir desde el escenario la vida del espíritu humano y que profundicen en la técnica de actuación, los innovadores se han agarrado, igual que nosotros en nuestro tiempo, a lo que primero llega al ojo y al oído, es decir, a la parte externa de nuestro trabajo —el cuerpo, la plástica, los movimientos, la voz, la declamación—, con cuya ayuda han intentado crear una forma diferente de actuación teatral.

Y ahora, en medio del apremiante entusiasmo por lo externo, muchos han decidido que las vivencias y la psicología son un atributo típico del arte burgués, puesto que el arte proletario ha de estar fundamentado en la cultura física del actor. Por si fuera poco, los antiguos recursos de interpretación, basados en las leyes orgánicas de la naturaleza creadora, han sido calificados de realistas y, en consecuencia, de anticuados para el nuevo arte, que es el arte de la convención formal, externa. El culto a esta convención se sustenta en la opinión generalizada de que el nuevo aspecto del arte teatral responde al gusto y al entendimiento del nuevo espectador proletario, para el cual requerirían unos recursos, unos métodos de actuación y un aparato expresivo completamente nuevos.

Pero ¿acaso el refinamiento contemporáneo de la forma artística externa ha nacido del gusto primitivo del proletario? ¿No habrá nacido del sibaritismo y la afectación del espectador de tiempos pasados, de la cultura burguesa? ¿Acaso lo «grotesco» contemporáneo no es fruto de un estado de saciedad que encuentra su reflejo en el refrán: «Con tan buena comida, dan ganas de comer col»?

A juzgar por la asistencia a los teatros, el espectador proletario tiende a ir allí donde puede reírse a gusto, o llorar con lágrimas que emanan de su interior sensible. Necesita, no la forma, sino la vida del espíritu humano expresada de manera sencilla y comprensible, sin artificios, pero vigorosa y convincente. Tanto en el arte como en la comida, no está habituado a ingredientes picantes ni a rebuscados inventos gastronómicos que busquen estimular el apetito. Él ya viene hambriento, con hambre espiritual, y por eso quiere alimentos sencillos que nutran su alma. Precisamente esto es lo más difícil de elaborar en nuestro arte.

Lo malo es que la sencillez llena de contenido, propia de una rica fantasía, es lo más difícil de conseguir en nuestro trabajo, es lo que más temor infunde y lo que más espanta a quienes no han alcanzado la categoría de maestros en nuestro quehacer teatral. Ojalá que se liquide cuanto antes ese peligroso y malsano prejuicio según el cual la expresión artística puramente externa, el arte puramente externo del actor, es una necesidad del proletariado.

Para propagar el nuevo credo en el teatro contemporáneo, esto es, la forma por la forma misma y la técnica externa por la misma técnica, se han expuesto cada día nuevas tesis y principios, se han inventado sistemas y métodos. Se ha hecho

propaganda a través de conferencias y debates. Pero, en cuanto se establecía una posición, al cabo de una semana se anunciaba otra diametralmente opuesta. Esa alocada precipitación y esa prisa por buscar crearon algunas situaciones cómicas. Por ejemplo, había un actor que antes de la Revolución trabajaba en un teatro de provincias interpretando un papel en la obra de Ostrovski *No tenía un céntimo y ahora tiene tres*. En octubre estalló la Revolución y todo lo viejo fue desechado; apareció un nuevo director y montó la misma obra de Ostrovski con una tesis nueva pero con el mismo intérprete. Al final de la misma temporada, el citado actor se vio en la necesidad de interpretar el mismo papel en otra ciudad, con un tercer director, de formación más moderna. Así que el mismo actor en la misma temporada representó un mismo papel según tres principios diferentes y opuestos entre sí. ¿Habría sido capaz el mismísimo Tommaso Salvini, o la mismísima M. N. Ermólova, de tan genial diversidad?

Si se hiciese un experimento similar con un pintor del estilo de I. E. Repin, habría que encargarle tres cuadros, que debería pintar en un plazo máximo de ocho meses: uno *à la Repin*, otro *à la Gauguin* y un tercero *à la Malévich*.^[351]

He aquí un panorama aproximado de lo que ocurría en el mundo teatral en la época a que me refiero, es decir, cuando regresaron a Moscú los compañeros que estuvieron separados de nosotros más de tres años.

¿Podríamos, en medio de aquella desorganización, tratar de reorganizar nuestra compañía, dividida y desunida, aunque fuese temporalmente, y apuntar nuevas perspectivas y nuevos derroteros para nuestro arte?

Lo mismo que hacía diecisiete años, antes del primer viaje al extranjero en 1906, nos vimos en un callejón sin salida. Había que tomar distancia y contemplar desde lejos el cuadro general para poder orientarse lo mejor posible en él. En pocas palabras: teníamos que alejarnos temporalmente de Moscú. Por eso decidimos aprovechar las invitaciones que se nos habían hecho hacía tiempo desde Europa y América y hacer una larga gira que se prolongó desde septiembre de 1922 hasta agosto de 1924.^[352]

Vladímir Ivánovich tuvo que renunciar a tan atractivo viaje y quedarse en Moscú con una parte de nuestra compañía en el Estudio Musical que había fundado en el Teatro de Arte de Moscú.^[353]

Las dimensiones del presente libro no me permiten describir nuestro viaje por América, puesto que no es cuestión de unas pocas páginas. Además, el relato del viaje me alejaría de la línea que he adoptado en este libro, orientada a mis propias búsquedas creadoras y a la evolución de mi arte. Claro que esa línea quedó interrumpida transitoriamente durante el viaje, porque es imposible continuar un trabajo de investigación sentado en un vagón de tren o en una habitación de hotel. No obstante, he logrado conocer (esto es, sentir) algunas cosas nuevas e importantes en materia de sonido y palabra, que era lo que más me interesaba en aquel tiempo. Y tengo que decir unas palabras al respecto.

Todo empezó con la llegada a Berlín; al comenzar los arduos ensayos, cuando tuve que pronunciar un discurso en un local de grandes dimensiones, en calidad de representante del teatro, mi voz empezó a fallarme. La ronquera, la debilidad de la voz y el repentino cansancio dificultaban mi trabajo. Pero tenía por delante una gran temporada en América que, según lo estipulado en el contrato, prometía un trabajo intensísimo. Las preocupaciones por la voz me obligaron a realizar diariamente ejercicios de vocalización siguiendo las normas que, hacía años, había oído al anciano F. P. Komissarzhevski, por una parte, y a los cantantes del Estudio del teatro Bolshói que yo dirigía, M. G. Gúkova y A. V. Bodganóvich, por otra. Pero la vida de hotel no favorece esta clase de trabajo: a veces un vecino nervioso golpea la puerta, otras uno mismo se avergüenza, pensando que en todas las puertas hay oídos pegados que escuchan lo mal que uno canta. Esas preocupaciones me obligaron a limitar a la mitad la potencia de mi voz, cosa que resultó muy útil para restablecerla. Durante dos años consecutivos, día tras día, trabajé sistemáticamente con mi voz y logré fortalecerla; la ronquera desapareció y pude superar cumplidamente dos temporadas en América y Europa, con ensayos matutinos, funciones frecuentes, discursos después de ellas en toda clase de recepciones y banquetes ofrecidos en nuestro honor. Lo más importante es que me entusiasmé con este trabajo vocal, y comprendí —o sea, sentí— la gran importancia práctica y artística que tiene para el actor.

Paralelamente al canto, estudiaba la manera de hablar sencilla, significativa y noblemente. En este aspecto, hartamente difícil, aún no he conseguido lo que me había propuesto; quizá nunca pueda alcanzar lo deseado. Aún así, mi trabajo me reveló muchas enseñanzas importantes que ahora puedo transmitir a la juventud.

Todo ello fue resultado de mis investigaciones en el Estudio de Ópera.

De regreso a la patria, tras dos años de gira artística por el mundo, encontramos en Moscú grandes cambios, y buena parte de ellos me dejó asombrado. Empezaré diciendo que la vida creativa de los actores, a pesar del empobrecimiento del espectador y lo poco frecuentados que son la mayoría de los teatros, me pareció muy movida en comparación con Europa occidental, donde aún se percibía cierto estancamiento tras la conmoción de la guerra mundial.

Lamentablemente no puedo apartarme de la línea apuntada en este libro, ni hablar de los hermosos espectáculos montados en nuestra ausencia por Vladímir Ivánovich en el Teatro de Arte, con la participación de su Estudio Musical. En el presente libro, que se refiere a «mi vida en el arte», solo puedo tocar la parte musical en la medida en que influyó de manera inmediata en mi desarrollo artístico. En lo que atañe a otros teatros, me asombró que muchas investigaciones que apenas apuntaban antes de nuestra partida tuviesen ya una forma acabada. Se podría decir que ya teníamos nuevos teatros de diversos tipos: de agitación con sátira política y tendencias ideológicas; de revista, con osados e ingeniosos trucos escénicos de estilo americano;

teatro-periódico y propagandístico, que hablaba de los temas del día; teatro de experimentos escénicos; teatro de carácter recopilatorio, sin invenciones propias, pero con capacidad y habilidad para adaptar lo más destacado de lo ajeno a las capacidades de sus actores. Los bellos principios, arquitectónico y escultórico, el constructivismo y el estudio detallado de todas las posibilidades del espacio escénico fueron perfectamente aprovechados por las nuevas tendencias. Casi no había teatro que no se basara en esos principios. Lo grotesco en los decorados, en el vestuario y en todos los montajes era llevado hasta la agudeza extrema, a veces inteligente y de buen gusto. Atrevidos bocetos de maquillaje con cabellos de oro y de plata, pinturas futuristas en los rostros, detalles escultóricos y cartones pegados, todo era aceptado unánimemente y se practicaba en casi todos los teatros.

Muchos problemas escénicos que antes esperaban su turno ya habían sido resueltos recientemente en nuestros teatros. Por ejemplo, el principio de escenificación, predilecto ahora, que había sido introducido por V. E. Meyerhold. Ha tenido la valentía de mostrar el reverso del escenario, que hasta ahora se ocultaba cuidadosamente a los ojos del espectador. En su teatro, todo el escenario está abierto y unido con la sala, formando así un único espacio, en cuyas profundidades, sobre un fondo de biombos, actúan los actores. Están fuertemente iluminados, en medio de la penumbra general, y por ello constituyen la única mancha luminosa y objeto de la mirada de los espectadores. Con este método sencillo, V. E. Meyerhold ha liquidado de manera muy inteligente la embocadura del escenario, que tanto estorba al actor y al director en algunas funciones de carácter íntimo. La embocadura de un escenario tradicional es grande y dentro de su amplio marco los intérpretes parecen diminutos. El espacio del marco escénico resulta opresivo para los actores: se intenta disimularlo con telas de colores y bambalinas que desvían la atención del público y le impiden fijarse en los actores. En el teatro de Meyerhold la escena carece de boca, no existe en él un espacio que se pueda calificar de inmenso, no hay un arco escénico grande que se deba disimular mediante telas; de modo que el espectador deja de advertirlo, y por eso puede concentrar toda su atención en lo que quiere mostrarle el director, ya sea un pequeño biombo o cualquier otra cosa.

En cuanto a la técnica actoral externa, también me han sorprendido sus grandes hallazgos. Sin duda alguna, había aparecido entre nosotros un nuevo actor, por ahora actor con minúscula, que era al mismo tiempo acróbata, cantante, bailarín, declamador, plástico, humorista, orador, presentador, agitador político, todo a la vez. El nuevo actor sabe hacer de todo: cantar un *couplet* o una romanza, declamar versos, leer el texto de un personaje, tocar el piano, el violín, jugar al fútbol, bailar un *foxtrot*, dar volteretas y caminar sobre las manos además de interpretar un papel tanto en una tragedia como en un vodevil. Desde luego, todo ello lo hace no como auténtico especialista, sino como aficionado; puesto que un verdadero payaso da volteretas mucho mejor, una bailarina auténtica, aun del cuerpo de baile, baila mejor, y un pianista o un violinista de orquesta toca mejor que el nuevo actor.

Sin embargo, la diversidad del entrenamiento, de la preparación del cuerpo, de la voz y de todo el aparato que se halla a disposición del actor, tan necesario para el teatro, ha alcanzado en los últimos tiempos resultados de alta calidad, lo mismo que la dirección escénica. Hay que admirar el ingenio, el talento, la diversidad, la valentía, la agudeza, la agilidad, el buen gusto y el conocimiento del escenario de los inventores de todas esas novedades y hallazgos escénicos. Para ellos son mis elogios. Aunque se los hago con reservas.

Por ahora la cultura física ha servido de ayuda en las principales tareas de la creación actoral; doy la bienvenida de todo corazón a las nuevas conquistas del actor contemporáneo que tengan como fin la *transmisión de forma artística de la vida del espíritu humano*. Pero en cuanto esa cultura física se convierta en finalidad del arte, desde el momento en que empieza a condicionar el proceso creador y a crear una dislocación entre la aspiración del espíritu y las convenciones de la actuación externa, desde el momento en que oprima el sentimiento, la vivencia, yo me convertiré en el más aguerrido adversario de todos sus hermosos y nuevos hallazgos.

¿Por qué, a pesar del éxito obtenido en las búsquedas de carácter externo, el nuevo teatro parece tan viejo y ajado? ¿Por qué es tan aburrido?

¿No será porque el arte contemporáneo no es *eterno*, sino que solo está de moda?

¿No será porque las posibilidades escénicas externas son extraordinariamente limitadas y están por tanto condenadas a la repetición que, naturalmente, aburre?

Si lo observamos con atención, salta a la vista que en el nuevo arte se aplican las antiguas posibilidades escénicas, que ya habíamos utilizado nosotros: las mismas plataformas, los biombos, paños, terciopelo negro, diseños de pintores vanguardistas, que disimulan la parte envejecida del arte de actuar. Esto prueba solamente que, al parecer, en el escenario todas las posibilidades externas de escenificación ya están agotadas, aprovechadas al máximo, y ya no hay nada más que buscar en ese terreno.

Ahora se está creando lo nuevo a partir de las cosas viejas y buenas que se habían olvidado y que ahora se manifiestan en nuevas combinaciones.

Pero ¿por qué el nuevo teatro resulta aburrido?

¿No será porque lo externo, aunque revista una forma bella e ingeniosa, no puede vivir solo, por sí mismo en el escenario? Lo exterior ha de ser justificado desde el interior, y solo así será capaz de apoderarse del espectador. Pero el mal del arte contemporáneo reside en que, mientras que todos los medios externos de escenificación y los recursos actorales externos han alcanzado su más alto grado de desarrollo y se están aprovechando al máximo, las posibilidades creadoras internas están completamente olvidadas. Por si fuera poco, los innovadores las rechazan, se muestran indiferentes a ellas y no comprenden que es imposible cambiar la naturaleza humana y que su parte material no puede vivir sin la espiritual.

Y, si me ha asombrado el gran éxito del nuevo actor en su aspecto externo, en cambio me ha entristecido profundamente su carencia de creatividad interna, espiritual.

El nuevo teatro no ha formado ni un solo actor-creador con solidez en la representación de la vida del espíritu humano; no ha elaborado ningún recurso nuevo, ni ha hecho la menor alusión a investigar en el terreno de la técnica interna, ni ha formado ninguna compañía que pueda considerarse brillante; en una palabra, no producido nada relacionado con la creación espiritual.

Y eso no es todo. Me ha sorprendido ver que, junto con la nueva forma escénica, han regresado al escenario y se han apoderado de los actores la vieja y trillada sobreactuación, la frialdad espiritual heredada de los antiguos melodramas franceses y de la *vampuka*.^[354]

Pero el viejo actor de los tiempos de nuestros abuelos dominaba sus recursos y trucos como un auténtico maestro, pues los había heredado de una cultura secular. En cambio el actor contemporáneo, se sirve de esos gastados recursos como un simple aficionado.

¿Cómo explicar, entonces, el hecho de que, a pesar de su forma externa muy trabajada, el arte se haya llenado interiormente de trastos viejos que pretende hacer pasar por innovaciones?

La causa es sencilla, y ya la he mencionado más de una vez en las páginas de este libro: la naturaleza se venga de las violaciones que se cometen contra ella.

Basta plantear al actor en el ámbito de la creación un problema que lo coloque en el límite de sus posibilidades para que instantáneamente el sentimiento, completamente despavorido, se oculte, desaparezca en sus escondrijos y se sustituya por el tosco y rutinario cliché. Y, cuanto más difíciles, cuanto más excedan los problemas planteados a las fuerzas del actor, más grosero y primitivo será el cliché al que recurra el intérprete. Es preciso admitir que los problemas que actualmente se le plantean al actor son excepcionalmente difíciles, diversos y multifacéticos. En primer lugar, tiene que justificar la osada forma artística, exagerada hasta lo impertinente, de la escenificación y de la actuación externa del actor. Para ello se requiere una técnica interior apoyada en la vivencia que se ejecute hasta la perfección. Tal arte no lo posee el actor contemporáneo. En segundo lugar, hay que saber rehacer a los dramaturgos antiguos, dándoles aspecto moderno, liberar por completo al teatro del poeta y reemplazar la labor de éste, no solo exteriormente, sino también espiritualmente, por medio de la creación que emana de los propios actores. En tercer lugar, hay que arrancar el alma de la obra y, en lugar de ella, poner una ideología o un fin utilitario. Y, si las dos primeras tareas entrañan una dificultad extraordinaria, la tercera es sencillamente imposible para el arte. No es de extrañar por ello que el sentimiento creador huya del actor cuando se acorrala a éste en un callejón sin salida, y que se deje sustituir por los estereotipos más toscos, viejos, ingenuos y olvidados, presentándolos como declamación, plástica o acción escénica innovadoras.

¿No habrá llegado el momento de pensar en el peligro que amenaza al arte y de devolverle su alma, incluso si para hacerlo es necesario sacrificar la hermosa forma externa, creada para reemplazar a lo antiguo y anticuado?

Hay una imperiosa necesidad de estimular y elevar el nivel de la cultura espiritual y la técnica actoral hasta la misma altura que ha alcanzado actualmente la cultura física. Solamente entonces la nueva forma recibirá la necesaria fundamentación y justificación interna, sin la que carece de vida y pierde su derecho a existir.

Naturalmente, este trabajo es incomparablemente más complejo y prolongado. Aguzar el sentimiento, su vivencia, es mucho más difícil que hacer lo mismo con la forma exterior de la encarnación. Pero el teatro necesita más creación espiritual y por eso hay que ponerse manos a la obra cuanto antes. ¿Cómo hacerlo y cuál será mi papel en esta nueva empresa?

Resumen y futuro

Ya no soy joven y mi vida de actor se acerca al último acto. Ha llegado el momento de hacer un resumen y de trazar un plan para los últimos trabajos que voy a poder hacer dentro de mi arte. Mi trabajo, tanto de director como de actor ha transcurrido parcialmente en el plano del montaje escénico externo, pero sobre todo en el terreno de la creación artística, espiritual.

Iniciaré este final con las conquistas teatrales en el ámbito de la escenificación de las que he sido testigo. Tras haber conocido todos los caminos y medios de creación teatral, tras pagar tributo al entusiasmo por todas las escenificaciones en la línea histórico-costumbrista, simbólica, ideológica, etc., tras estudiar y aprender formas de escenificación de las más diversas orientaciones y principios artísticos —realismo, naturalismo, futurismo, arte estatuario, esquematización, simplificación forzada, decorados de paños, de biombos, tules, los más diversos efectos y trucos de iluminación, etc.—, he llegado a la conclusión de que todos estos medios no constituyen el mejor fondo para el actor, sobre el que pueda destacar mejor su creación. Si antes, en mis investigaciones en el terreno de las escenificaciones decorativas y de otro tipo, concluía que nuestras posibilidades escénicas eran escasas, ahora por el contrario he de reconocer que todas las posibilidades escénicas que aún quedan por probar están agotadas.

El único soberano de la escena es el actor con talento. Sin embargo, no he podido encontrar para él un fondo escénico adecuado que no moleste, sino que contribuya a su complejo trabajo interpretativo. Hace falta un fondo sencillo, y esa sencillez ha de partir no de una fantasía pobre, sino de una rica invención. Sin embargo, ignoro cómo hacer para que la sencillez de la rica fantasía no se apodere del primer plano con una fuerza mayor que lo que conocemos como exagerada opulencia y lujo teatral. La sencillez de los biombos, de los paños, del terciopelo, de los decorados formados por simples sogas, como los empleados en *La vida del hombre*, resultaron ser recursos de una sencillez contraproducente. Atraían sobre sí la atención con más fuerza que los decorados corrientes a que estaban acostumbrados nuestros ojos. Solo cabe esperar que surja un gran artista que dé solución a este difícilísimo problema escénico, creando para el actor un fondo sencillo pero pletórico de sugerencias artísticas.

Pero, si en lo tocante a la parte externa de las representaciones los recursos del

teatro se pueden considerar estudiados y aprendidos, en la parte interna de la creación escénica la cuestión toma un cariz bien distinto. Allí todo está en manos del talento, de la intuición, y es allí donde impera, en la inmensa mayoría de los casos, el diletantismo irresponsable. No están estudiadas las leyes de la creación actoral, e incluso hay muchos que consideran superfluo tal estudio y hasta dañino.

La antiquísima opinión de que en el escenario el actor solo necesita talento e inspiración, sigue bastante vigente. Para apoyar esta opinión, muchos gustan de tomar como ejemplo a actores tan geniales como nuestro gran Mochálov,^[355] cuya vida artística parece servir de confirmación. Tampoco olvidan a Kean, tal como aparece presentado en el conocido melodrama. Hagan la prueba de decir a unos actores que estén mal informados sobre su propio arte, que es usted partidario de la técnica y que reconoce el valor que tiene, y ellos no tardarán en contestarle despectivamente.

—¿Quiere usted decir que niega el talento?

Pero existe también otra opinión, bastante difundida en nuestro ambiente, según la cual en primer lugar se necesita la técnica, y, en cuanto al talento, pues, bueno, no molesta. Los actores de esta tendencia, cuando oigan que usted reconoce la técnica, le aplaudirán en un primer momento. Pero si trata usted de decirles que la técnica es necesaria, pero que lo primero es el talento, la inspiración, el inconsciente, la vivencia del papel, que precisamente la técnica está al servicio de ellos, que la finalidad de la técnica es estimular conscientemente la creación inconsciente, entonces se horrorizarán de sus palabras.

—¿Vivencias? —gritarán—. ¡Eso está anticuado!

¿No será que esas personas temen tanto a los sentimientos vivos, a la vivencia en escena por la sencilla razón de que ellos mismos no son capaces de sentir ni vivir el papel en el escenario?

Las nueve décimas partes del trabajo del actor consisten en llegar a sentir el papel espiritualmente y empezar a vivirlo: en cuanto eso esté hecho, el papel casi está listo. No tiene sentido dejar en manos del azar las nueve décimas partes del trabajo. Dejemos a los actores de excepcional talento que sientan de golpe los papeles y los creen. Las leyes no están escritas para ellos, son ellos los que las escriben. Pero lo más admirable es que precisamente a ellos jamás les he oído decir que la técnica no haga falta, que lo que se necesita es solamente talento o, por el contrario, que la técnica ocupa el primer lugar, y el talento el segundo. Todo lo contrario: cuanto más grande es el actor, más se interesa por la técnica de su arte.

—Cuanto mayor es el talento, más trabajo, más técnica requiere —me dijo una vez un gran actor—. Cuando un actor que tiene una voz débil, chilla y da notas falsas, es desagradable; pero si quien falseara los sonidos fuera un actor de la talla de Tamagno, con su voz de trueno, nos horrorizaríamos todos.

Así discurre un verdadero talento.

Todos los grandes actores han escrito sobre la técnica artística, y todos ellos, hasta la edad más avanzada, se han ejercitado diariamente y han mantenido su técnica

mediante el canto, la esgrima, la gimnasia, los deportes, etc. Todos han estudiado a lo largo de los años la psicología del personaje y lo han trabajado interiormente, y solamente los genios caseros se jactan de su cercanía a Apolo, de su interior que lo abarca todo, inspirándose con el alcohol, los narcóticos, y consumiendo prematuramente su temperamento y sus dones naturales. Que traten de explicarme por qué el violinista que ocupa en la orquesta el primero o el décimo lugar practica diariamente un buen número de horas. ¿Por qué el bailarín tiene que trabajar todos los días cada músculo de su cuerpo? ¿Por qué el pintor, el escultor, dedica todos los días unas horas a pintar, a modelar, y considera irremediabilmente perdido el día que pasa sin hacer nada, mientras que el actor dramático tiene permiso para no hacer nada, pasarse el día entero en los cafés, entre bellas damas y por la noche se limita a esperar, confiando en la caridad y la protección de Apolo? Pero ¿es que a eso puede llamarse arte cuando sus oficiantes discurren como simples aficionados?

No hay arte que no exija virtuosismo, ni existe un límite que éste no pueda superar. El célebre pintor francés Degas solía decir: «Si tu maestría vale cien mil francos, compra unos cuantos céntimos más».

Esta necesidad de adquirir experiencia y maestría es especialmente necesaria en el arte teatral. En efecto: la tradición de la pintura se conserva en los museos, pinacotecas, galerías y colecciones de cuadros particulares; la del arte de la palabra, en los libros; la riqueza de las formas musicales, en las partituras y anotaciones. Un pintor joven puede pasarse horas delante de un cuadro, imbuirse del colorido elaborado por Tiziano, de la armonía de Velázquez, o del dibujo de Ingres. Se pueden leer y releer las inspiradas páginas de Dante, y las trabajadas de Flaubert, se puede investigar, hasta las últimas inflexiones, la obra de Bach o Beethoven. Pero la creación artística nacida en el escenario vive solo un instante y, por muy hermosa que sea, es imposible ordenarle que se quede estática.

La tradición del arte escénico vive única y exclusivamente en el talento y en la habilidad del actor. La imposibilidad de reproducir la impresión recibida por el espectador limita el papel del teatro como lugar de estudio del arte escénico. En este sentido, el teatro no puede ofrecer a un actor principiante los mismos ejemplos que los museos y las bibliotecas pueden ofrecer a un pintor o escritor noveles. Gracias a los avances científicos actuales tal vez se podría intentar grabar en discos fonográficos las voces de los actores dramáticos y reproducir sus gestos y su mímica en la pantalla, lo que procuraría excelentes recursos auxiliares a los actores principiantes. Pero nada puede fijar y transmitir a la posteridad el desarrollo interior de los sentimientos, los caminos conscientes a las puertas de lo inconsciente, y únicamente son ellos los que componen la verdadera base del arte teatral. Es éste el reino de la tradición viviente. Es la antorcha que puede pasarse solo de mano en mano, y no desde el escenario, sino por vía de la enseñanza, mediante la revelación de secretos por una parte, y por otra, mediante una serie de indicaciones y un insistente e inspirado trabajo que facilite la asimilación de esos secretos.

La diferencia principal entre el arte del actor y las demás formas del arte consiste aún en que cualquier otro artista puede crear cuando se halla bajo el influjo de la inspiración; pero el artista de las tablas tiene que influir él mismo en su inspiración, y provocarla en el momento en que el espectáculo se anuncia en la cartelera del teatro. En ello reside el misterio principal de nuestro arte; sin éste la técnica externa más perfecta y los datos internos más hermosos carecen de fuerza. Y es de lamentar que este misterio se guarde celosamente. Los grandes maestros del escenario, salvo raras excepciones, no solo se empeñaban en ocultarlo a sus colegas más jóvenes, sino que lo guardaban bajo un impenetrable velo. Este secretismo ha facilitado en buena medida la casi extinción de esta tradición, cuya ausencia condena nuestro arte al diletantismo. Partiendo de la ineptitud para hallar el camino consciente hacia la creación inconsciente, los actores han llegado hasta un prejuicio muy dañino que rechaza la técnica interna. Los actores se quedan anquilosados en los estereotipos superficiales y confunden el vacío emocional con la verdadera inspiración.

Nos han llegado pensamientos aislados sobre nuestro arte, escritos por el gran Shakespeare, Molière, Riccoboni^[356] padre e hija, Lessing,^[357] el gran Schröder,^[358] Goethe,^[359] Talma,^[360] Coquelin, Irving, Salvini y otros legisladores de nuestro arte en todos los países, pero todas esas valiosas ideas y los consejos que nos han legado no están sistematizados, no han sido reducidos al mismo denominador, y por eso nuestro arte carece de bases firmes que puedan servir de guía a un profesor. En Rusia, que reelaboró todo cuanto recibió de Occidente y creó luego su propio arte nacional, la carencia de sólidos fundamentos que permitan fijar ese arte es más sorprendente aún. A pesar de montañas de artículos, libros, conferencias públicas y lecciones particulares sobre el arte, a pesar de las búsquedas llevadas a cabo por los innovadores, a excepción de algunas anotaciones de Gógol y unas líneas entresacadas de la correspondencia personal de Shchepkin, nada tenemos escrito que resulte útil o necesario en la práctica interpretativa o que sirva de guía para el maestro cuando está frente al alumno. Todo cuanto se ha escrito sobre teatro no es más que filosofía, a veces muy interesante, eso sí, que habla con bellas palabras de los resultados que se quieren alcanzar en el arte, o es una crítica que reflexiona sobre la validez o invalidez de los resultados ya alcanzados.

Todas estas obras son valiosas y necesarias, pero no tienen aplicación práctica, pues guardan silencio sobre cómo alcanzar el resultado final, nada dicen sobre lo que se debe hacer en un primer, segundo y tercer momentos con un alumno principiante, completamente inexperto o, por el contrario, con un actor demasiado experto y lleno de malos hábitos. ¿Qué clase de ejercicios, similares al solfeo, necesitaría hacer? ¿Qué escalas o arpeggios se requieren para desarrollar el sentido de la creación y las vivencias en un actor? Habría que ordenarlos y enumerarlos, para practicarlos sistemáticamente en casa y en la escuela. Sobre estas cosas callan todos los estudios y libros de teatro. No hay manuales prácticos. Apenas hay algunos intentos, pero todavía es prematuro hablar de ellos o no vale la pena hacerlo.

En el terreno de la enseñanza práctica, existen algunas tradiciones orales que arrancan de Shchepkin y sus descendientes, que estudiaron su arte por mera intuición, pero que no comprobaron sus intuiciones por medios científicos y no fijaron sus hallazgos en un sistema concreto. Huelga decir que no hay ningún sistema que pueda crear inspiración, como no hay ningún sistema capaz de producir una ejecución genial en el violín o un canto como el de Shaliapin. Apolo ha otorgado a estos intérpretes el don más importante, pero ellos también poseen, aunque sea en una pequeñísima cantidad, una importante partícula que es común a Shaliapin y a un cantante de coro: ambos tienen pulmones, un sistema respiratorio, nervios y todo un organismo físico, más o menos perfecto, que vive y actúa para la producción del sonido por las mismas leyes por las que se rigen todos los humanos. Tanto en cuestiones de ritmo, plástica o leyes del lenguaje, como de orientación de la voz y de la respiración, hay aspectos comunes a todo el mundo, y por ende obligatorios. Eso mismo es aplicable al psiquismo, a la creación artística, puesto que todos los actores sin excepción reciben su alimento espiritual según unas leyes naturales establecidas, conservan el material percibido en su memoria intelectual, afectiva o muscular, lo transforman en su imaginación, crean un personaje dotado de toda una vida interior y lo encarnan según conocidas leyes naturales, obligatorias para todos. Esas leyes creadoras, comunes a todo el mundo, pueden ser captadas por nuestra conciencia, no son muy numerosas, su papel no es tan honorífico y se limita a la ejecución de tareas de servicio; sin embargo, esas leyes naturales, accesibles a nuestra conciencia, han de ser estudiadas por cada actor, pues únicamente a través de ellas es posible poner en movimiento el aparato creador inconsciente, cuya esencia, al parecer, seguirá siendo siempre algo prodigioso. Cuanto más genial es un actor, más grande y enigmático es este misterio; pero también necesita más recursos técnicos capaces de influir conscientemente en los escondites del inconsciente donde reposa la inspiración.

Son precisamente estas leyes psicofísicas y psicológicas elementales, las que hasta ahora no se han estudiado debidamente. Sus definiciones precisas, su investigación y los ejercicios prácticos basados en ellas son graves carencias de nuestro arte escénico, convertido a veces en improvisación casual, que unas veces denota inspiración y otras, por el contrario, lo rebaja hasta la categoría de vulgar e inamovible estereotipo.

¿Acaso estudian los actores su arte y la naturaleza de éste? No, no lo hacen; solo estudian cómo se interpreta tal o cual papel, pero no investigan cómo se forma orgánicamente. El oficio de actor les enseña cómo se entra al escenario, y cómo se actúa en él. Pero el arte verdadero debe enseñar cómo hay que hacer para excitar conscientemente en uno mismo la naturaleza creadora inconsciente, para así proceder a una creación orgánica inconsciente.

Es indudable que la tarea siguiente de nuestro arte consiste en el reforzamiento del

trabajo sobre la técnica interior del actor. ¿Cuál es mi papel en esta inminente etapa? Nuestra posición, la de los viejos representantes del arte anterior, calificado de arte burgués, ha cambiado muchísimo. Antiguos revolucionarios artísticos, nos vemos ahora en el ala derecha del arte y, de acuerdo con una inveterada tradición, los de la izquierda han de atacarnos, porque necesitan enemigos a los que atacar. Nuestro nuevo papel es menos bonito que el anterior. Esto no supone una queja por mi parte, sino solo una constatación de hechos. A cada edad lo suyo. Sería un pecado que nos quejáramos. Hemos vivido. Es más, debemos agradecer al destino la posibilidad que nos ha dado de ver, aunque sea con un solo ojo, qué es lo que vendrá después de nosotros, en el futuro. Debemos tratar de comprender las perspectivas, el objetivo final que atrae a la generación joven. Es sumamente interesante vivir y observar lo que está pasando en el corazón y en la cabeza de los jóvenes.

Sin embargo, en mi nueva situación no quisiera representar dos papeles. Temo convertirme en un viejo que trata de parecer joven, que adula a la juventud simulando ser coetáneo, tener sus mismos gustos y convicciones, que procura quemarle incienso y, a pesar del asma que lo aqueja, a pesar de la cojera y de los tropezones, se arrastra a su zaga, temeroso de quedarse atrás.^[361] Y no quisiera representar el papel contrario. Temo convertirme en un anciano demasiado experimentado, un sabelotodo, un intolerante, un gruñón que se niega a reconocer todo lo nuevo, que ha olvidado los tanteos y los errores de su juventud.

Quisiera ser, en los últimos años de mi vida, lo que soy en realidad, lo que debo ser según las leyes normales de la propia naturaleza, de acuerdo con las que he vivido toda mi vida y trabajo aún en el arte.

¿Quién soy y qué es lo que represento en la nueva vida del teatro que está naciendo? ¿Podré a mis años comprender hasta los más pequeños matices del entusiasmo de la juventud actual?

Creo que ya no puedo comprender muchas de las tendencias juveniles. Hay que tener la valentía de confesarlo. Lo que he contado en este libro permite al lector hacerse una idea de cómo nos educaron. Compáren nuestra vida pasada con la actual, que ha forjado a la joven generación en medio de los peligros y vicisitudes de la Revolución.

Nuestro tiempo fue el de la Rusia pacífica, una época de bienestar para un número limitado de personas. La generación actual procede de los tiempos bélicos, de las conmociones universales, del hambre, de una época de transición, de incompreensión mutua y odio recíproco. Nosotros, que hemos conocido muchas alegrías, estábamos muy poco dispuestos a compartirlas con el prójimo, y ahora estamos pagando nuestro egoísmo. En cambio, la nueva generación casi no conoce alegrías, las está buscando y las forja de acuerdo con las nuevas condiciones de vida, tratando a su manera de resarcirse de los años de juventud que han perdido. No tenemos derecho a juzgarla por ello. Nuestro trabajo es observar, con interés y benevolencia, la evolución de la vida y del arte que transcurre ante nuestros ojos según las leyes de la naturaleza.

Pero hay un terreno en el que aún no hemos envejecido. Por el contrario, cuanto más vivamos, más experimentados y fuertes seremos. Aquí podremos hacer mucho, podremos ayudar a la juventud con nuestros conocimientos y nuestra experiencia. Es más, en este terreno la juventud no podrá prescindir de nosotros, a no ser que quiera descubrir por segunda vez América, que ya está descubierta. Se trata de la técnica externa e interna de nuestro arte, de lo que es obligatorio para todos, jóvenes y viejos, de derechas o de izquierdas, mujeres u hombres, talentosos o mediocres. La correcta colocación de la voz, el ritmo, la buena dicción, son tan necesarios para aquel que antaño cantaba *Dios salve al zar*, como para el que entona ahora *La internacional*. Y también los procesos de la creación escénica —dentro de sus bases naturales— son para las generaciones jóvenes los mismos que fueron para las anteriores. Y, sin embargo, precisamente es en este aspecto donde con más frecuencia se observa una falta de armonía, y donde más fácilmente mutilan su naturaleza los actores principiantes. Podemos ayudarlos, podemos prevenirlos.

En otro aspecto más nuestra experiencia puede resultar útil a la juventud. Las experiencias vividas nos permiten conocer, más allá de las palabras y la teoría, en qué consiste el arte eterno y el camino trazado hacia él por la propia naturaleza; y sabemos también, basándonos en la experiencia personal, en qué consiste el arte de moda y sus efímeros senderos. Hemos tenido la posibilidad de convencernos de que para un joven es muy útil abandonar por un tiempo el camino trillado y seguro que conduce a lugares remotos, pasear libremente una temporada, recogiendo flores y frutas, para regresar con ellos en la mano al camino y proseguir incansable la marcha. Pero es peligroso abandonar por completo el camino principal por el que discurre el arte desde tiempos inmemoriales en su ruta hacia delante. Quien no conoce ese camino eterno está condenado a vagar por callejones sin salida y por senderos que llevan a espesuras impenetrables, y no hacia la luz y los espacios abiertos.

¿Cómo podría yo compartir con la joven generación el resultado de mi experiencia y prevenirla de los errores ocasionados por mi inexperiencia? Cuando ahora contemplo el camino recorrido a lo largo de mi vida en el arte, tengo ganas de compararme con un buscador de oro que al principio se ve obligado a vagar largo tiempo por espesuras y caminos intransitables a fin de encontrar el lugar que guarda en sus entrañas las vetas auríferas, y después lava decenas de toneladas de piedras y arena para separar unas pepitas del noble metal. En mi calidad de buscador de oro, puedo transmitir a la posteridad no mi labor, mis búsquedas y privaciones, alegrías y desilusiones, sino el valioso yacimiento que he encontrado.

Ese yacimiento artístico, ese resultado de las búsquedas emprendidas a lo largo de toda mi vida, es lo que se conoce como mi «sistema», un método que permite al actor crear su personaje, descubrir en su papel la vida del espíritu humano y encarnarlo con naturalidad en el escenario dándole una bella forma artística.

La base de ese método son las leyes de la naturaleza orgánica del actor, que he estudiado en la práctica. Su mérito consiste en que, de todo cuanto he ideado, nada

hay que no se haya comprobado en la práctica, tanto en mí como en mis alumnos. Ha surgido por sí mismo, partiendo de mi dilatada experiencia.

Mi «sistema» se divide en dos partes principales: 1) trabajo externo e interno del actor sobre sí mismo y 2) trabajo externo e interno sobre el personaje. El trabajo interno sobre uno mismo consiste en la práctica de una técnica psíquica que permite al actor estimular en sí mismo un estado creador, en el que la inspiración acude con gran facilidad. El externo consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interna. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia espiritual de la obra dramática, del núcleo de donde procede y que determina tanto su sentido como el de cada uno de los personajes que la componen.

El enemigo más terrible del progreso es el prejuicio: frena y obstaculiza el desarrollo. Prejuicios semejantes en nuestro arte representan puntos de vista que defienden el diletantismo del actor en su trabajo. Y yo pretendo luchar contra esos prejuicios. Pero para ello no puedo hacer más que exponer lo que he llegado a conocer a lo largo de mi práctica por medio de algo parecido a una gramática del arte dramático, acompañada de ejercicios prácticos. Hay que hacerlos. Los resultados convencerán a aquellos que han ido a parar al callejón sin salida de los prejuicios.

La realización de este trabajo me está aguardando y espero plasmarla en un próximo libro.



KONSTANTÍN STANISLAVSKI (en ruso: Константин Станиславский). Seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev, actor, director escénico y pedagogo teatral. Fue el creador del método interpretativo Stanislavski (nació en Moscú el 5 de enero de 1863 y murió en la misma ciudad en 1938).

Nació en una familia que formaba parte del iluminado círculo de industriales, protectora de artes. El segundo hijo de un magnate del ramo textil y nieto de la actriz francesa Marie Varley, empieza a temprana edad su educación teatral y musical. Stanislavski nace en medio a una explosión de la actividad artística. En el hogar Alexeyév, circulaban representantes de la cultura rusa: Pavel Tretiakov, fundador de la galería nacional de arte; Savva Mamontov, célebre mecenas, fundador de un teatro lírico privado; el editor Sabanichkov; el gran industrial Savva Morozov, «amateur» que prestó una enorme ayuda material en el momento de construirse el teatro de Moscú. La verdadera pasión de la familia era el teatro; desde el circo a la ópera Bolshoi.

A los siete años, hace su primera escenificación en una serie de tableaux vivants, organizado por su gobernanta en conmemoración del cumpleaños de su madre.

En 1877, a los catorce años, el padre de Stanislavski, en respuesta al gusto de sus hijos por el teatro, transforma un granero de su casa de campo en Liubimovka, una pequeña sala de teatro.

En septiembre del mismo año, la familia forma la compañía de teatro amateur, el Círculo de Alexeyév, formado por hermanos, primos y algunos amigos, donde

Stanislavski hace su debut como actor. Allí interpretan operetas rusas y vaudevilles, que eran puestas en escenas cómicas, dirigidas por tutores. La primera presentación es dirigida por el matemático y actor aficionado, Lvov, el cual inculcó en su pupilo la pasión por el teatro.

Stanislavski participa de producciones semi-profesionales con miembros del Teatro Maly, aprendiendo sobre actuación con ellos. El Teatro Maly, a lo cual llamaba de su «universidad», abrazaba las ideas de veracidad y de la actuación natural, articuladas por Mikhail Alexandrovich Shchepkin. Este teatro ejerce una influencia en el desarrollo del sistema de Stanislavski.

Es entre 1877 y 1906 que inicia su búsqueda sobre la actividad del actor y sobre el personaje. Con apenas catorce años empieza a registrar en un cuaderno, sus impresiones, analizando sus dificultades y esbozando soluciones. Continúa esta práctica durante toda su vida, por lo que esos cuadernos abarcan sesenta y un años de su actividad.

Más tarde, una de las habitaciones más grandes de la casa de Moscú de los Alekseyév es convertida en teatro. En ella, Stanislavski, sus hermanos y hermanas ponen en escena, entre otras cosas, el estreno ruso de Gilbert y Sullivan, *El Mikado*. Las producciones generalmente recibían crítica favorable en la prensa.

En 1881, empieza a trabajar en los negocios de su padre, pero no deja de perseguir sus intereses. Moscú, en aquel entonces, era un grande centro musical, con artistas del porte de Tchaikovsky. Stanislavski decide ser un cantante de ópera tomando clases en el Teatro Bolshoi Fyodor Komissarzhevski. Pronto abandona los estudios de canto por un problema en la voz, pero mantiene su pasión por la música durante su carrera, posteriormente dirigiendo ópera y enseñando su sistema a los cantantes de ópera.

En 1895, buscando ser un actor profesional, va a la Escuela de Teatro de Moscú, pero la deja después de tres semanas, desapuntado con el nivel de formación que ofrecía la institución. Para él todo lo que enseñaban era imitar los viejos trucos de actuación.

Para él, nadie parecía capaz de definir la naturaleza del proceso de actuación. En abril de 1885, escribe en su diario una "gramática" de la actuación.

En 1888, visita el Conservatorio de Paris para ver como la actuación era enseñada allá. En este viaje conoce a un actor polaco a punto de retirarse llamado Stanislavski, cuyo nombre adoptó para trabajar bajo este seudónimo, y poder realizar sus experimentos teatrales con mayor libertad.

En el mismo año conoce a Maria Petrovna Perevoshchikova (que actuaba bajo el seudónimo de Lilina), en la escenificación de una comedia para recaudar fondos para caridad. Un año después se casan. Ella fue su esposa por toda la vida, dándole soporte en el desarrollo de su trabajo.

Notas

[1] En 1928 se hizo la segunda edición del libro, que casi no se diferenciaba de la primera y que fue revisada por el autor. Las siguientes ediciones se hicieron tras la muerte de Stanislavski. *[Esta nota, como las siguientes, es de los traductores.]* <<

[2] Conjunto de leyes que obligaba a los campesinos a permanecer al servicio de su señor por tiempo indefinido, como si de una propiedad más se tratase. La servidumbre fue promulgada por Alexis I en 1649 y abolida por Alejandro II en 1861.

<<

[3] Carruajes de cuatro ruedas que podían desmontarse para colocar esquíes en su lugar durante el invierno, convirtiéndolos así en un trineo. <<

[4] Del francés *dormeuses*, dormilonas. Carruajes que permitían viajar tumbado. <<

[5] Acorazados que tienen todos los cañones de idéntico calibre. <<

[6] Los antepasados paternos de Stanislavski eran campesinos de la región de Yaroslavsk. Su tatarabuelo era un siervo que recibió la libertad en la primera mitad del siglo. Su bisabuelo llegó a poseer en Moscú una fábrica de cadenas de oro, llamada Sociedad Vladímir Alekséiev. Su padre entró a trabajar en la fábrica cuando tenía catorce años y acabó dirigiéndola. El padre de Stanislavski se casó en 1859 y tuvo diez hijos, de los cuales el futuro actor y director era el segundo. <<

[7] Aleksandra Mijáilovna Bostangioglo. <<

[8] Medida rusa de longitud, equivalente a 1,06 kilómetros. <<

[9] En el argot teatral se llamaba así a las escenas que, ante un intenso aplauso del público, se repetían por segunda vez. <<

[10] Vera Vladímirovna Shapóznikova, hermana mayor del padre de Stanislavski. <<

[11] Nombre que deriva de *vorónnaia loshad*, en ruso «caballo moro». <<

[12] Especie de capuchón. <<

[13] Acrobacia fija. <<

[14] «¡Tú lo has querido, Georges Dandin!» Frase de la comedia de Molière *Georges Dandin*. <<

[15] Danza del chal. <<

[16] El *clown* pelirrojo fue característico del circo ruso a finales del siglo XIX: surgió en la década de 1870 y servía de enlace entre dos números, para entretener al público mientras se preparaba la pista. Vestía una librea de empleado del circo y una peluca pelirroja. <<

[17] Do sostenido. <<

[18] Savva Ivánovich Mámontov (1841-1918), empresario, poseedor de una gran fortuna proveniente de la construcción y explotación de varias líneas ferroviarias. Llevó a cabo una importante labor de mecenazgo con pintores, músicos, bailarines y compañías teatrales, el Teatro del Arte de Moscú entre ellas. Creó y financió una compañía privada de ópera, en la que participó como director escénico y director musical. <<

[19] Tomasso Salvini (1829-1916), famoso actor trágico italiano, célebre por su interpretación de Otelo. Visitó Rusia en varias ocasiones. Véase el capítulo «*Otelo*».

<<

[20] Pável Mijáilovich Tretiakov (1832-1898), empresario, coleccionista de arte y filántropo. Su colección de pintura, escultura y grabados, similar en cantidad a las de los más importantes museos rusos, pasó a ser propiedad del Estado en 1893. <<

[21] Los Spózhnikov eran primos de Stanislavski por línea paterna. <<

[22] Administraciones locales de la época zarista, equivalentes a nuestros ayuntamientos. <<

[23] El baño al que se alude aquí es el baño de vapor característico de la cultura rusa, en una construcción de madera dividida en varias habitaciones en una de las cuales se calientan piedras a alta temperatura, sobre las que se echa agua. La elevada temperatura del interior estimula una intensa sudoración que es eliminada con agua templada o fría. <<

[24] Pequeños juegos o entretenimientos de salón como las prendas, la gallina ciega, etc. <<

[25] Nombre que recibe en la cultura eslava la noche del solsticio de verano, equivalente a nuestra noche de San Juan. Se celebra la noche del 23/24 de junio. <<

[26] En 1874. <<

[27] Konstantin Stanislavski y su hermano Vladímir ingresaron en 1875 en la cuarta escuela secundaria clásica masculina de Petrovka. <<

[28] Tierra sagrada de un monasterio del Cáucaso. <<

[29] Palabra latina con la que se designaba un ejercicio escrito consistente en traducir un texto ruso al griego o al latín. <<

[30] En la administración escolar de la época zarista, el curador o tutor era el responsable de mantener el orden en las aulas, con funciones parecidas a nuestro jefe de estudios. <<

[31] En 1878 Stanislavski y su hermano Vladímir pasaron al Instituto de Lenguas Orientales Lázariév, donde también se impartía la enseñanza secundaria. En 1881 el futuro actor y director abandonó el Instituto sin terminar sus estudios. <<

[32] Mijaíl Semiónovich Shchepkin (1788-1863), actor, introductor del realismo en la interpretación teatral rusa. Fue siervo hasta 1822. Actuó en varias compañías y teatros de provincias desde 1805 y desde 1822 en teatros moscovitas. En 1824 ingresó en el teatro Mali, donde contribuyó a la definición de la posición ideológica y estética de la compañía. No escribió ningún libro, pero su correspondencia y sus diarios ejercieron gran influencia en actores y directores posteriores, Stanislavski entre ellos. <<

[33] Glikeria Nikoláievna Fedótova (1846-1932), actriz y pedagoga teatral. Trabajó en el teatro Mali de 1863 a 1905. En 1924 recibió los nombramientos de Artista del Pueblo y de Héroe del Trabajo.

Maria Nikoláievna Yermólova (1853-1929), insigne actriz trágica miembro del teatro Mali desde 1871. Alcanzó sus mayores éxitos interpretando heroínas románticas como Laurencia o Juana de Arco. En 1924 recibió el nombramiento de Héroe del Trabajo.

Konstantín Aleksándrovich Varlámov (1848-1915), célebre actor del teatro Aleksandriski, de San Petersburgo, especializado en papeles cómicos y dotado de una excepcional capacidad de improvisación y una gran facilidad para la deformación grotesca de sus personajes.

Vladímir Nikoláievich Davídov (1849-1925), seudónimo de Iván Nikoláievich Gorielov, actor. Comenzó a hacer teatro en 1867 y entró en el teatro Mali en 1880, donde continuó actuando hasta su muerte. Fue nombrado Artista del Pueblo en 1922.

Aleksandr Nikoláievich Yuzhin (1857-1927), actor y dramaturgo. Comenzó su carrera teatral en 1876, entró en el teatro Mali en 1882 y se convirtió en su director artístico en 1909. Fue nombrado Artista del Pueblo en 1922. <<

[34] Benoit-Constant Coquelin (1841-1909), célebre actor cómico francés que visitó Rusia en varias ocasiones. Su sistema de trabajo se apoyaba en lo que Stanislavski denominó «arte de la representación», consistente en construir el personaje apoyándose en la técnica externa, sin ninguna implicación emocional, todo lo contrario de lo que Stanislavski practicaba. <<

[35] Célebre personaje cómico del teatro francés de los siglos XVI-XVII cercano a los tipos de la *commedia dell'arte*. Molière escribió varias obras con este personaje como protagonista. <<

[36] La palabra *barin* se aplicaba en la Rusia prerrevolucionaria a nobles y terratenientes que tenían un porte autoritario y arrogante y que podría traducirse como «gran señor». Fámusov es uno de los personajes principales de la tragicomedia de Aleksandr Griboiédov *La desgracia de ser inteligente*. <<

[37] Nadiezhda Mijáilovna Medvédeva (1832-1899), destacada actriz, miembro del teatro Mali desde 1849. Amiga de Stanislavski e interesada en las actividades de la Sociedad de Arte y Literatura, llegó a escribirle en una carta que estaba «obligado a hacer algo por el teatro ruso». <<

[38] Palabra francesa empleada habitualmente en la jerga teatral rusa para designar al conjunto de papeles correspondientes a un mismo carácter, como galán, dama joven, etc. <<

[39] Plural de *vershok*, antigua medida rusa de longitud equivalente a 4,4 cm. <<

[40] Abrigo de paño, típico de los campesinos rusos. <<

[41] Aleksandr Pávlovich Lenski (1847-1908), actor, director y pedagogo. Comenzó a actuar en 1865 y pasó a formar parte del teatro Mali en 1876. Está considerado uno de los mayores impulsores de la escuela realista en el teatro ruso. Es uno de los fundadores del Teatro Nuevo, filial del teatro Mali. <<

[42] Vasili Ivánovich Kachálov (1875-1948), actor, miembro del Teatro del Arte desde 1900. Hombre de elevada cultura y nivel intelectual, interpretó gran cantidad de papeles protagonistas, primordialmente trágicos. Fue nombrado Artista del Pueblo en 1941. <<

[43] El eterno femenino. <<

[44] La función de *La novia sin dote* de Aleksandr Ostrovski a que alude Stanislavski fue en el teatro de Nizhni-Nóvgorod el 20 de marzo de 1894. <<

[45] Stanislavski regaló a la Yermólova su libro *Mi vida en el arte* con la siguiente dedicatoria: «Al orgullo del teatro ruso, al genio mundial, a la grande, inolvidable y siempre amada Maria Nikoláievna Yermólova, de su fiel y enamorado adorador, de su entusiasta admirador, del agradecido alumno y del amigo de todo corazón, K. Alekséiev. 1926/22/IX». <<

[46] El teatrillo de Liubímovka fue construido en 1875. Tenía un escenario fijo y detrás de él un pasillo al que daban cuatro camerinos. <<

[47] Cuñado. <<

[48] Abrigo de piel vuelta plisado en el talle. <<

[49] Antón Vladislávovich Sekar-Rozhanski (1863-1952), tenor. Su período de mayor florecimiento artístico fue el de su permanencia en la compañía privada del mecenas Savva Mámontov. Fue profesor del Conservatorio de Moscú.

Leonid Vitálievich Sobínov (1872-1934), tenor. Debutó en 1894 en el teatro Bolshói y posteriormente en el teatro Marinski y en los más importantes auditorios europeos.

Piotr Serguéievich Olenin (1874-1922), barítono. De 1900 a 1903 cantó en el teatro Bolshói. Después fue director artístico de la ópera privada del mecenas Zimin y de los teatros Bolshói y Marinski. <<

[50] El encargado de repasar las lecciones con Stanislavski era Iván Nikoláievich Lvov, entonces estudiante en la Universidad de Moscú. Más tarde acabó sus estudios como oficial de artillería en la Academia del Estado Mayor General. Al parecer, Stanislavski se inspiró en algunos rasgos del carácter de Lvov para elaborar el personaje de Vershinin en el montaje *Tres hermanas* de Antón P. Chéjov. <<

[51] Nikolái Ignátievich Muzil (1849-1906) fue un actor del teatro Mali, sobresaliente en la interpretación de los papeles de carácter en las obras de Ostrovski. <<

[52] En este vodevil Stanislavski interpretaba a sus catorce años a un maestro de matemáticas jubilado. En *La taza de té* interpretaba el papel del funcionario Stukolkin. <<

[53] Diminutivo de Yákov. <<

[54] Yákov Ivánovich Gremislavski (1864-1941), maquillador teatral. Siguió a Stanislavski por todos los teatros que dirigió, primero en el Círculo Alekséiev, luego en la Sociedad de Arte y Literatura y después en el Teatro del Arte hasta que falleció. Tanto Stanislavski como Nemiróvich-Dánchenko valoraban enormemente el arte de Gremislavski, que contribuía a que los actores construyesen su personaje. Fue nombrado Héroe del Trabajo en 1933 y recibió la orden Bandera Roja del Trabajo en 1937. <<

[55] En *El punto débil* Stanislavski interpretaba el papel del filósofo Kalifurshon y en *El secreto de la mujer* el del estudiante parisino Megriot. <<

[56] Modistillas. <<

[57] El compositor de la música para la opereta *Cada oveja con su pareja* fue Fiódor Alekséievich Kashkadámov, amigo de juventud de Stanislavski. La opereta se presentó en el teatrillo de Liubímovka el 24 de agosto de 1883 y en ella Stanislavski interpretó el papel del cartero Lorenzo. <<

[58] Stanislavski alude aquí al actor A. D. Davíдов, famoso por aquel entonces por sus interpretaciones de romanzas gitanas. De 1878 a 1884 trabajó en el teatro Mali, interpretando comedias. No debe confundirse con V. N. Davíдов, actor del teatro Mali citado anteriormente. <<

[59] Stanislavski interpretaba el papel de un estudiante. <<

[60] Consejo municipal. <<

[61] Stanislavski ocupó el puesto de uno de los directores de la Sociedad Musical Rusa y del Conservatorio desde enero de 1886 hasta enero de 1888. <<

[62] Vasili Ílich Safónov (1852-1918), pianista, compositor y director de orquesta. Profesor del Conservatorio de Moscú a partir de 1885 y director de éste a partir de 1889. <<

[63] Antón Grigórievich Rubinstein (1829-1894), pianista, compositor y director de orquesta. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Musical Rusa y director del primer conservatorio que existió en Rusia (San Petersburgo, 1862). <<

[64] Stanislavski siempre mostró una gran admiración por el grupo de personas con las que colaboró en la dirección de la Sociedad Musical. En una conferencia pronunciada el 15 de marzo de 1927 escribió: «El Conservatorio y la Sociedad Musical Rusa desempeñaron un importante papel en mi vida artística, y por ello recuerdo con admiración a aquellas personalidades ya fallecidas». <<

[65] Inexactitud de Stanislavski. Se trata de la representación número 101 de la ópera *El demonio* de Antón Rubinstein, a beneficio de K. F. Valts, el 22 de septiembre de 1886. <<

[66] Hermano menor de Antón Grigórievich, nacido en 1835 y fallecido en 1881. <<

[67] Cuñada. <<

[68] Hacer los honores de la casa. <<

[69] Así es. <<

[70] Así que usted piensa... <<

[71] Pues yo opino que... <<

[72] No. <<

[73] Bueno, ¿y entonces qué? <<

[74] Algo de Mozart, algo de Bach. <<

[75] Sí, ahora ya me acuerdo. <<

[76] Ernesto Rossi (1827-1896), célebre actor trágico italiano. Viajó a Rusia en 1877, 1878, 1890-1891 y 1896. <<

[77] Este término tiene en ruso un sentido más preciso que en castellano, relativo al dominio de habilidades técnicas aprendidas mediante el entrenamiento y el razonamiento. Sería, por lo tanto, lo opuesto al talento, un don natural que forma parte de la personalidad del actor. <<

[78] La sala teatral en casa del padre de Stanislavski, situada en el barrio moscovita de Krasnie Voroti (Puertas Rojas), se construyó en 1883. <<

[79] Probablemente se refiera a la ópera cómica de Charles Lecocq (1832-1918) *La hija de madame Angot*, estrenada en Bruselas en 1873. Javotte es el nombre de un personaje femenino. <<

[80] Diminutivo de Stepán. <<

[81] Transcripciones fonéticas correspondientes a consonantes rusas que no existen en castellano. <<

[82] Las cartas de Shchepkin dirigidas a actores y dramaturgos contemporáneos suyos contienen un valiosísimo material pedagógico acerca del entrenamiento actoral que ha sido desarrollado y puesto en práctica por diversos actores, directores y profesores de interpretación rusos, entre los que se cuenta Stanislavski. Las cartas y diarios de Shchepkin, hasta ahora inéditos en castellano, ya mencionan el trabajo con imágenes mentales, la memoria emocional, la importancia de la observación de la realidad y otros conceptos hoy habituales en las escuelas de interpretación. <<

[83] Vladímir Nicoláievich Davídov (1894-1925), actor y pedagogo. Comenzó su actividad escénica en teatros de provincias. De 1880 a 1924 fue actor del teatro Aleksandriski de San Petersburgo y en los últimos años de su vida actuó en el teatro Mali de Moscú. Fue nombrado Artista del Pueblo. <<

[84] Al estilo de Shchepkin. <<

[85] Pável Nikoláievich Orliénev (1869-1932), célebre actor conocido por sus interpretaciones de Osvald (Espectros de Ibsen), el zar Fiódor Ivánovich (Tolstói), Raskólnikov, Dmitri Karamázov (*Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski) y otros. Tras actuar varios años en provincias, trabajó en el teatro Korsh de Moscú (1893-1895) y en el Teatro Suvorin de San Petersburgo (1898-1902). Posteriormente formó compañía propia con la que actuó en Rusia y en el extranjero. En 1926 fue nombrado Artista del Pueblo de la República Socialista Federativa de Rusia. <<

[86] Olga Leonárdovna Knípper-Chéjova (1868-1959), actriz, miembro del Teatro del Arte de Moscú desde su fundación. Interpretó papeles protagonistas en todas las obras de Chéjov y en las principales obras dirigidas por Stanislavski. En 1901 se casó con Antón Chéjov. <<

[87] Stanislavski ingresó en el Instituto Teatral de Moscú en octubre de 1885. En el examen de ingreso recitó los poemas *A la muerte de Napoleón* de Pushkin y *La herencia* de Lermontov. <<

[88] Nombre que recibía el grupo de aficionados formado por Stanislavski, sus hermanos, sus primos y varios amigos; por eso se le designaba con el apellido familiar. <<

[89] Mijaíl Valentínovich Lentovski (1843-1936), actor, director y empresario teatral. Empezó actuando en teatros de provincias en vodeviles y operetas. A partir de 1876 se encargó también de la dirección. Sus montajes se caracterizaban por el buen gusto y la calidad exigida a actores y cantantes y ejercieron una notable influencia en el joven Stanislavski. <<

[90] Antigua medida rusa de capacidad equivalente a 0,06 litros. También podía ser un vaso para vodka de esa capacidad. Se sobrentiende en la descripción hecha por Stanislavski que esos vasos tenían una luz en su interior. <<

[91] Prostitutas. <<

[92] Opereta de F. Audran representada en función única el 18 de agosto de 1844. <<

[93] La opereta *Lilí* de F. Erve fue estrenada el 18 de febrero de 1886. <<

[94] *El mikado* se estrenó el 18 de abril de 1887 en la casa de la familia Alekséiev. Fue la última obra que montó el Círculo Alekséiev que, por primera vez, fue mencionado en las críticas teatrales de la prensa. En *Moskóvskoie Listok* (La Hoja de Moscú) se destacaba «la armonía y la buena concepción de los grupos del coro» y la vitalidad de los solistas, entre los que «ocupaba el primer lugar por su bella voz y trabajado fraseo K. A-iev». <<

[95] Este vodevil, traducido del alemán, se estrenó el 28 de abril de 1883. Stanislavski se equivoca al decir que fue el montaje que siguió a *El mikado*, pues en realidad fue bastante anterior. Stanislavski escribió que en su interpretación copió tan bien al actor Lenski que el público le hizo salir a saludar cinco veces a lo largo de la función, siguiendo una costumbre habitual entonces: se aplaudía a determinados actores en una escena, obligándoles a interrumpir la acción para saludar e incluso para repetir la escena una o más veces. <<

[96] Eran los mismos pintores citados antes, autores también de los bocetos de los decorados. <<

[97] El Círculo Mámontov existió desde 1878 hasta 1893. El día de su inauguración, el 18 de septiembre de 1878, Stanislavski participó en los cuadros vivientes de Judith y Holofernes. Volvió a actuar el 29 de diciembre de 1879 interpretando un pequeño papel de joven patricio en la obra de N. Mílkov *Dos mundos*. Después no volvió a actuar hasta el 6 de enero de 1890, en *El rey Saúl*, obra escrita por Mámontov, interpretando el papel de Samuel, el juez de Israel. <<

[98] En la mitología griega, Terpsícore o Terpsícores es la musa de la danza, de la poesía ligera con que se acompaña la danza y del canto coral. <<

[99] En el siglo XIX, carruaje de viaje de gran tamaño. <<

[100] Posiblemente se refiera Stanislavski a un proyector luminoso que lleva delante de la lente un cristal con forma irregular que al rotar produce el efecto del reflejo que hacen las ondas de una superficie líquida sobre una superficie sólida. <<

[101] Alusión a las carras, dispositivo escénico consistente en plataformas sobre ruedas que están ocultas a la vista del espectador sobre las que se colocan elementos arquitectónicos hechos con materiales ligeros. Sirven para hacer rápidos cambios de decorado o desplazar partes de éste a la vista del público. <<

[102] Confusión explicable por la distancia que le separaba del escenario y por el maquillaje y peinado característicos de la danza clásica y que tienden a asemejar mucho los rostros de las bailarinas del cuerpo de baile. <<

[103] Virginia Zucchi (1847-1930), bailarina italiana. Viajó por primera vez a Rusia en el verano de 1885 invitada por Lentovski para participar en la feria «Un viaje a la Luna». De 1885 a 1888 actuó en el teatro Marinski de San Petersburgo. Después de formar su propia compañía continuó haciendo giras por Rusia. <<

[104] Fiódor Petróvich Komissarzhevski (1838-1905), tenor, padre de la actriz Vera Komissarzhévskaja y del director Fiódor Komissarzhevski. Interpretó numerosos papeles protagonistas en los teatros más importantes de Rusia y fue profesor del Conservatorio de Moscú de 1882 a 1887. <<

[105] Ópera basada en una obra teatral inacabada de Pushkin. Las rusalkas son personajes de la mitología rusa, equivalentes a las ondinas: son espíritus de muchachas que han muerto ahogadas en los ríos, viven en el agua e intentan seducir a los jóvenes que se acercan al río o se bañan en él para llevarlos a los palacios subacuáticos donde viven. <<

[106] *El afortunado* se representó en Riazán el 22 de marzo de 1892 y el 14 de mayo en Yaroslavl. Es evidente que Stanislavski fundió en sus memorias los dos viajes. <<

[107] Aleksandr Aleksándrovich Fedótov (1863-1909) actuó en la Sociedad de Arte y Literatura con el seudónimo de Filípov. Desde 1893 fue actor de carácter en el teatro Mali. Impartió clases de actuación en la Sociedad Filarmónica de Moscú. <<

[108] Riazán está a 196 kilómetros de Moscú. <<

[109] En los teatros rusos es una sala cercana al escenario, donde descansan los actores. <<

[110] En el archivo de Stanislavski del Museo del Teatro del Arte, se conserva una descripción de una de estas funciones, celebrada el 10 de diciembre de 1884 en la residencia moscovita de la familia de comerciantes Korzinkini: «Yo interpretaba el papel de Podkolesin en *El casamiento* de Gógol. Es sabido que en el último acto de la obra Podkolesin se marcha por una ventana. El escenario donde se representaba la obra era tan pequeño que cuando salíamos por la ventana teníamos que pasar por encima de un piano que había entre bastidores. Naturalmente, me rasgué la ropa y rompí algunas cuerdas. Lo malo es que la función se ofrecía como aburrido preludio de alegres bailes que comenzaban después. Toda la gracia y el sentido de la fiesta estaba en los cotillones y bailes que comenzaban acabada la función». <<

[111] Vladímir, el hermano de Stanislavski, cuenta en sus memorias que entre los actores aficionados que actuaban en el teatro Sekretariev destacaba un joven llamado Alekséi Fiódorovich Markov Stanislavski. El joven Konstantin Serguéievich actuó por primera vez con el seudónimo de Stanislavski el 3 de marzo de 1884 en la comedia de Krilov *El buen bocado*, presentada en el teatro Sekretariev. <<

[112] Diminutivo de Konstantin. <<

[113] Aleksandr Rodiónovich Artiom (1842-1914) era profesor de caligrafía y dibujo, además de actor aficionado. Conoció a Stanislavski el 15 de noviembre de 1887 en una representación de *Mayorska* de I. Spezhinski, montada por un círculo dramático-musical de aficionados en el teatro Moshnin. Posteriormente pasaría a formar parte de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura dirigida por Stanislavski y del Teatro del Arte de Moscú, donde interpretó numerosos papeles, mayoritariamente de anciano característico.

Maria Aleksándrovna Samárova (185?-1919) fue actriz de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura y más tarde del Teatro del Arte de Moscú desde su creación, mayoritariamente en personajes característicos.

Aleksandr Akímovich Sanin (1869-1955), cuyo verdadero apellido era Shemberg, empezó actuando en círculos de aficionados, ingresó en la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura, donde trabajó como actor y director, y después en el Teatro del Arte de Moscú desde 1898 hasta 1902. Dirigió diversas compañías y teatros; de 1917 a 1919 dirigió el Aleksandriski de San Petersburgo y más tarde el Mali de Moscú y otros teatros dramáticos y de ópera, tanto en Rusia como en el extranjero.

Maria Petrovna Lílina (1866-1943) comenzó como actriz aficionada en diversos espectáculos. En uno de ellos, *El niño mimado* de Krilov, conoció a Stanislavski, ambos se enamoraron y se casaron en 1889. En la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura y más tarde en el Teatro del Arte interpretó personajes de todo tipo con un estilo caracterizado por la precisión y la sencillez. <<

[114] Aleksandr Filíppovich Fedótov (1841-1895), director, dramaturgo y actor del teatro Mali de 1862 a 1871 y de 1872 a 1873. La Sociedad de Arte y Literatura montó su obra *El rublo*, así como escenas de su tragedia *Los Godunov*. De 1888 a 1889 fue director de la sección dramática de la Sociedad de Arte y Literatura. <<

[115] Fiódor Lvóvich Sologub (1848-1890), pintor y diseñador. Trabajó como diseñador de decorados en los teatros imperiales y también en algunos privados. Es autor de la parodia en un acto *Honor y venganza*, montada por la Sociedad de Arte y Literatura el 18 de marzo de 1890. di <<

[116] *Los litigantes* y *Los jugadores* fueron representadas en el Club Alemán el 6 de febrero de 1887. En *Los jugadores* Stanislavski interpretó el papel de Íjariev. <<

[117] Los objetivos y las tareas de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura fueron formulados así: «La Sociedad Moscovita de Arte y Literatura se propone contribuir a la difusión de conocimientos entre sus miembros en el campo del arte y la literatura, promover el desarrollo de las bellas artes, así como ofrecer la oportunidad de manifestar el talento escénico, literario, musical y plástico y contribuir a su desarrollo. Con este fin la Sociedad mantiene, con la debida autorización, un Instituto Dramático-Musical en las condiciones consideradas por las ordenanzas del gobierno. Además, la Sociedad puede organizar, observando la normativa general establecida y las disposiciones gubernamentales, actividades escénicas, musicales, literarias, pictóricas y familiares, matutinas y vespertinas, exposiciones de cuadros, conciertos y espectáculos». Este texto está tomado del ejemplar impreso del acta de constitución de la Sociedad que se conserva en el Museo del Teatro del Arte de Moscú. El acta de constitución de la Sociedad fue ratificada por el ministro del Interior el 7 de agosto de 1888 y el acta de constitución del Instituto adjunto a la Sociedad el 29 de septiembre del mismo año por el ministro de Educación. <<

[118] La inauguración de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura tuvo lugar el 5 de noviembre de 1888, en un local reformado en la calle Tverskaia que anteriormente ocupaba el teatro Pushkin. La primera reunión de la Sociedad estuvo dedicada al centenario del nacimiento de Mijaíl Shchepkin. <<

[119] La primera función teatral de la Sociedad apareció en el programa denominada como «primera reunión interpretativa del grupo de aficionados» y tuvo lugar el 8 de diciembre de 1888. Constaba de *El caballero avaro* de Aleksandr Pushkin, *George Dandin* de Molière y algunas escenas de *Los Godunov* de Aleksandr Fedótov. <<

[120] Saint-Brie es uno de los personajes de la ópera de Giacomo Meyerbeer *Los hugonotes*. <<

[121] Lixiviar es una operación consistente en tratar un hueso o un mineral con un disolvente químico para separar las partes solubles de las insolubles. <<

[122] El término empleado aquí es el francés *mise en scène*, que habitualmente se traduce como «puesta en escena». Sin embargo, el significado que tiene en ruso es muy diferente, pues se refiere exclusivamente al movimiento, desplazamientos, colocación y empleo del espacio por parte de los actores, según un plan elaborado por el director. A partir de aquí será un término frecuentemente empleado por Stanislavski. <<

[123] Tanto esta denominación como la aplicada a Pushkin y Schiller se circunscriben al teatro ruso; son poco habituales en otros países. <<

[124] Personajes de diversas obras de Molière. <<

[125] Obra en un acto de Molière donde aparece el propio autor ensayando con sus actores y que contiene escuetas pero profundas reflexiones sobre el sentido social del teatro. <<

[126] Aleksandr Feofiláktovich Pisemski (1821-1881), escritor, autor de novelas y obra teatrales ambientadas en siglos anteriores y en el mundo campesino. <<

[127] La obra fue presentada el 11 de diciembre de 1888, como homenaje al 25 aniversario de su primera representación en Moscú, el 31 de julio de 1863. En aquella ocasión el personaje de Anani fue interpretado por el propio autor. <<

[128] En su diario Stanislavski cita las palabras que Aleksandr Yuzhin le dijo tras ver una función de *Amargo destino*: «Mi mujer me ha dicho que usted interpreta maravillosamente el papel de Anani, y ella es un juez muy severo. Dígame, ¿por qué no quiere usted actuar en la escena del Mali?», a lo que Stanislavski respondió «que no deseaba ser un actor famoso y que no me atrevía a competir con Yuzhin y con Leskov». <<

[129] El estreno de *El convidado de piedra* tuvo lugar el 15 de enero de 1889 y en él Stanislavski interpretó a don Carlos y A. N. Kúgushev a don Juan. Debido a la mala interpretación de Kúgushev, Stanislavski le sustituyó a partir de la segunda función, el 29 de enero de 1889. <<

[130] La tragedia de Schiller *Intriga y amor* se estrenó el 23 de abril de 1889. Fue el último montaje de la primera temporada de la Sociedad de Arte y Literatura. <<

[131] Vera Fiódorovna Komissarzhévskaja (1864-1910), actriz. Empezó trabajando en teatros de provincias en 1890 y al poco tiempo ingresó en el teatro Aleksandríski de San Petersburgo. En 1904 formó su propio teatro, con un repertorio progresista de obras de Chéjov, Ibsen y Maeterlinck entre otros. <<

[132] *Los arbitrarios*, obra del novelista y dramaturgo Aleksandr Feofilátovich Pisemski (1821-1881), se estrenó el 26 de noviembre de 1889. El espectáculo fue dirigido por el actor del teatro Mali P. Y. Riábov, invitado como director principal después de que Fedótov abandonase la Sociedad de Arte y Literatura en el otoño de 1889. El 6 de diciembre de 1895 se repuso *Los arbitrarios* con dirección de Stanislavski y más tarde fue incluida en el repertorio de la primera temporada del Teatro del Arte. <<

[133] El estreno de *La novia sin dote* fue el 5 de abril de 1890. Stanislavski escribió con gran detalle en su diario acerca del trabajo sobre el papel de Parátov, afirmando al final: «Fedótova elogió durante los ensayos toda la obra y todos los tonos. Vio tres veces sin invitación *La novia sin dote* y la tercera se trajo a muchas personas». <<

[134] Aquí Stanislavski incurre en una inexactitud al decir que el papel de Obnovlenski fue el «siguiente trabajo», pues el estreno de la comedia *El rublo* fue el 9 de febrero de 1889, o sea, antes del estreno de *La novia sin dote*. <<

[135] Héroe épico de la literatura y las leyendas populares rusas, equivalente a nuestro caballero medieval. <<

[136] Aleksandr Nikoláievich Serov (1820-1871), compositor de tendencia clasicista. *La fuerza enemiga* se estrenó en el teatro Marinski de San Petersburgo en 1871. <<

[137] Este vodevil se había representado en el Círculo Alekséiev en 1881 y se repuso en la Sociedad de Arte y Literatura el 10 de enero de 1889, repitiéndose en varias ocasiones entre 1889 y 1891. Más tarde, en el Teatro del Arte, se continuó representando entre 1899 y 1902. <<

[138] Se conoce como «grupo de Meiningen» o «meiningenses» a la compañía teatral adjunta al teatro de la corte del pequeño ducado de Sajonia-Meiningen, en Alemania. Desde 1870 esta compañía estuvo dirigida por el duque Jorge II. Sus ayudantes más cercanos eran su mujer, la actriz Helen Franz y el actor y director Ludwig Chronegk. El repertorio estaba formado por obras clásicas de Shakespeare, Schiller, Kleist y otros. La exactitud histórica y el realismo en las escenas de masas eran las principales características de la compañía. El numeroso elenco, así como la fiel reproducción de trajes, mobiliario y diversos objetos suponía un elevado coste, imposible de sufragar con las representaciones hechas ante el escaso público del ducado; por eso desde 1874 hasta 1890 hicieron giras por Alemania y varios países europeos. La compañía visitó Rusia en dos ocasiones, en 1885 y 1890, actuando en Moscú, San Petersburgo, Kíev y Odessa. El relato de Stanislavski se refiere a la segunda gira. <<

[139] Comenzamos. <<

[140] El título de este capítulo traducido literalmente sería «Experiencia artesanal», que tiene sentido si se conoce la diferencia que Stanislavski y otros actores y directores hacen entre arte y artesanía, tomando esta última como un conjunto de fórmulas y recursos aprendidos de memoria y que se repiten rutinariamente en todas las obras. A esta idea Stanislavski opone el concepto de arte en la actuación, que varía constantemente, dependiendo de las circunstancias dadas en cada escena. El término «carpintería» es más propio de la dramaturgia que de la actuación, pero la idea de Stanislavski posiblemente se transmite así más fácilmente. <<

[141] En el verano de 1890 la Sociedad de Arte y Literatura se trasladó a un pequeño local de la calle Povórskaja. <<

[142] A pesar de estos elogios Stanislavski no estaba satisfecho con el trabajo de estos actores, que califica de rutinario en uno de sus diarios. <<

[143] La obra en un acto de P. P. Gnédich *Cartas ardientes* se había estrenado en la Sociedad de Arte y Literatura el 11 de marzo de 1890, antes del traslado al Club de Cazadores. Fue el primer trabajo de Stanislavski como director, debido a la ausencia de Fedótov. La actuación fue, al contrario de lo que era habitual, sencilla, contenida, con numerosas pausas y silencios, sin gesticulaciones exageradas. Esto no gustó a parte del público, que protestó diciendo que la obra era muy aburrida. En su diario Stanislavski declara su intención de ir en contra de los gustos de una parte del público, si ello es preciso para hacer un teatro de mayor profundidad. La función en la que participó Vera Komissarzhévskaja se representó el 13 de diciembre de 1890.

<<

[144] Tras el incendio del Club de Cazadores en 1891, los espectáculos de la Sociedad de Arte y Literatura pasaron a representarse en el Club Alemán, situado en la calle Sofiika. <<

[145] La función casera de *Los frutos de la ilustración* tuvo lugar el 31 de diciembre de 1889 en la finca que poseía Tolstói en la aldea de Yásnaia Poliana. <<

[146] El estreno de *Los frutos de la ilustración*, en el montaje de la Sociedad de Arte y Literatura, fue el 8 de febrero de 1891 en el local del Club Alemán. Fue la primera vez que se representó la obra en Rusia. <<

[147] La adaptación de la novela de Dostoievski se tituló *Fomá* y fue estrenada el 14 de noviembre de 1891 en el local del Club Alemán. <<

[148] En el local de la Asamblea de Nobles de la ciudad de Tula se representó el 31 de octubre de 1891 *La última víctima*, obra de Aleksandr Ostrovski. Stanislavski interpretó el papel de Dulchin. El 10 de diciembre de ese mismo año se presentó *Uriel Acosta* de Karl Gutzkow, con Stanislavski en el papel de De Santos. En ambas funciones participaron actores de teatros moscovitas junto con actores de la Sociedad de Arte y Literatura. <<

[149] Médico forense y escritor, autor de unas memorias tituladas *Del pasado*. <<

[150] Tolstói escribió esa obra en 1886 y ya se estaba ensayando para ser estrenada en el teatro Aleksandríski cuando Pobiedonóstsev, el procurador general del santo sínodo, escribió una carta al zar Alejandro III calificando la obra de «vejación para los sentimientos morales». Alejandro III, de acuerdo con la carta, manifestó que la obra era «demasiado real y con un tema terrible que inspira repulsión». Hasta 1895 la obra no fue autorizada por la censura, pero lo hizo con numerosas supresiones de los censores. La obra se estrenó en San Petersburgo, el 15 de octubre de 1895, en el teatro de la Sociedad de Arte y Literatura y el 18 de octubre en el teatro Aleksandriski. En Moscú se estrenó el 16 de noviembre del mismo año en el teatro Mali. <<

[151] Secta religiosa rusa, cuyo nombre se traduce como «luchadores espirituales». Surgieron a mediados del siglo XVII como reacción a los cambios en la liturgia que promovió la jerarquía eclesiástica rusa. Al principio su protesta tenía únicamente carácter religioso, pero pronto se convirtieron en un movimiento social asentado en el descontento popular. Eran antimilitaristas, anticlericales y enemigos de todo Estado, lo que les llevó a ser perseguidos por todos los zares desde Pedro I. Tolstói simpatizaba con ellos y les ayudó, junto con los cuáqueros británicos, a huir a Canadá, donde se establecieron con el nombre de Comunidad Cristiana de la Hermandad Universal. <<

[152] Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878), escritor alemán. Fue miembro destacado de la Joven Alemania, tendencia literaria de carácter anticlerical, enemiga del absolutismo y partidaria de la emancipación de los judíos. *Uriel Acosta* es su obra teatral más importante, que rápidamente se tradujo al yiddish y se convirtió en bandera del movimiento de emancipación judío. <<

[153] El estreno de *Uriel Acosta* tuvo lugar el 9 de enero de 1895 en el Club de Cazadores. La última representación se dio en 1897. <<

[154] Vasili Vasílievich Luzhski (1869-1931) fue uno de los actores más importantes del Teatro del Arte. Su primer papel fue el de uno de los mujiks de *Los frutos de la ilustración*. Además de interpretar personajes principales y secundarios en las más variadas obras, hizo una importante contribución a la dirección de escena en las complejas escenas de masas. También impartió clases en el Estudio Musical del Teatro del Arte. En 1923 fue nombrado Artista Emérito de la República de Rusia y en 1931 Personalidad Emérita de las Artes. <<

[155] Gueorgui Serguéievich Burdzhálov (1869-1926), actor y director del Teatro del Arte, especializado en papeles de carácter. <<

[156] Nikolái Aleksándrovich Popov (1871-1949), actor, director, dramaturgo e historiador teatral, miembro de la Sociedad de Arte y Literatura y del Teatro del Arte. Escribió en 1910 la primera monografía sobre Stanislavski y posteriormente varios libros y artículos sobre el director ruso. En 1927 fue nombrado Director Emérito. <<

[157] *El judío polaco* fue escrita por los dramaturgos franceses Émile Erckmann y Alexandre Chatrian en 1869. Se estrenó en el Club de Cazadores el 29 de noviembre de 1896. <<

[158] Sir Henry Irving (1838-1905), seudónimo de John Henry Brodribb, fue uno de los más célebres actores ingleses de la época victoriana. Fue también autor, director y, sobre todo, un gran dinamizador de la vida cultural inglesa, descubridor, entre otros, de la actriz Ethel Barrymore y del escritor Bram Stoker. En 1895 fue nombrado sir, convirtiéndose en el primer actor inglés que recibía ese título. <<

[159] Ludwig Barnay (1842-1924), célebre actor trágico alemán. <<

[160] Paul Mounet (1847-1922), actor trágico francés y profesor de interpretación en el Conservatorio de París. Fue condecorado con la Legión de Honor. <<

[161] Según una nota aparecida en los periódicos moscovitas esta obra se ensayó y representó en el verano de 1895 en el teatro del pueblo de Bogorodsk, en las cercanías de Moscú. <<

[162] La obra de Gerard Hauptmann *La ascensión de Hannele* fue traducida al ruso en 1895 por M. V. Lentovski, que propuso a Stanislavski dirigirla. Se estrenó en Solodóvnikov el 2 de abril de 1896. <<

[163] Sillas con asiento de rejilla. <<

[164] Señal de respeto frente a la de llamar solo por el nombre de pila. <<

[165] Golpe de Estado. <<

[166] El estreno de *Otelo* tuvo lugar el 19 de enero de 1896 en el Club de Cazadores. Stanislavski dirigió la obra e interpretó el papel principal. <<

[167] Sable o alfanje de origen turco, ampliamente extendido por todo el oriente musulmán y por China. La empuñadura carece de la cruz característica de las espadas occidentales y termina en dos protuberancias que impiden que se deslice de la mano.

<<

[168] Instrumento de viento, parecido al oboe, típico de Armenia y Turquía. <<

[169] Stanislavski juzga con mucha severidad el espectáculo, que sí obtuvo buenas críticas. En una de ellas, publicada el 2 de febrero de 1896, se decía que «nunca se había visto un montaje así de la tragedia de Shakespeare en Moscú». En cuanto a la interpretación de Stanislavski, fue valorada positivamente la transformación de un niño grande en una fiera. <<

[170] Es bonita. <<

[171] Edmund Kean (1787-1833), actor inglés. Célebre por su original estilo interpretativo, basado en explosiones emocionales, interpretó durante años los más importantes papeles trágicos de Shakespeare en el teatro Drury Lane de Londres. Extravagante, alcohólico y protagonista de numerosos escándalos, fue perdiendo el favor del público. Murió interpretando el protagonista en una representación de *Otelo*. <<

[172] La obra se estrenó el 6 de febrero de 1897 en el Club de Cazadores y suscitó un gran interés; se publicaron innumerables reseñas alabando tanto el original y sorprendente trabajo de dirección como la interpretación que Stanislavski hizo del papel de Benedicto. Posteriormente la obra se repuso en repetidas ocasiones. <<

[173] La obra de Hauptmann fue traducida por primera vez al ruso en 1897 y estrenada el 27 de enero de 1898 en el Club de Cazadores. La escenografía fue diseñada por Viktor Símov, que más tarde se convertiría en el escenógrafo habitual del Teatro del Arte. <<

[174] Trampillas practicables en el suelo del escenario por las que se puede hacer aparecer o desaparecer actores y partes del decorado. <<

[175] Maria Fiódorovna Andréieva (1868-1953) fue una importante actriz y activista política, mujer de Maksim Gorki. Actuó por primera vez en la Sociedad de Arte y Literatura en 1894. De 1898 a 1905 actuó en obras de Chéjov, Gorki, Hauptmann y otros, bajo al dirección de Stanislavski. En 1904 ingresó en el entonces clandestino Partido Obrero Socialdemócrata Ruso (antecesor del Partido Comunista) y participó en el levantamiento armado de 1905. En 1906 partió al exilio junto con su marido, pero regresó a Rusia tras el triunfo de la Revolución de Octubre. En 1909 fue designada comisaria de teatro y espectáculos de Petrogrado. Miembro fundador del Gran Teatro Dramático en 1919, actuó en él hasta 1921. De 1931 a 1948 dirigió la Casa Moscovita de los Científicos. <<

[176] La obra fue repuesta en el Teatro del Arte el 19 de octubre de 1898 con cambios en el reparto. <<

[177] Se refiere a empresarios con criterios primordialmente comerciales en los que el beneficio económico a corto plazo está por encima de los valores artísticos y culturales. <<

[178] Bazar Eslovo. El restaurante continúa existiendo en la actualidad y se conserva la mesa en la que se sentaron los dos directores. <<

[179] Stanislavski alude aquí al documento firmado por el dramaturgo y director del teatro Mali Aleksandr Ostrovski en 1881 titulado *Notas sobre la situación del arte dramático en la Rusia actual*, en el que se habla, entre otras cosas, de la necesidad de un teatro nacional ruso dirigido a un público democrático formado por obreros, artesanos e intelectuales con pocos recursos.

Después de la reunión aquí descrita, Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko redactaron un informe sobre la organización de la futura compañía, con muchas de las ideas de Ostrovski, al que adjuntaron una petición dirigida a la Duma municipal de Moscú. En la petición ambos directores solicitaban que se le diese al Teatro Moscovita al Alcance de Todos —nombre pensado inicialmente para la nueva compañía— la categoría de teatro municipal y se le dotase con 15.000 rublos anuales. La orientación social de los dos directores está claramente expresada en el informe, pues hablan de «procurar a las clases no adineradas un entretenimiento adecuado» y de que el teatro debe estar al alcance de todos, no solo por los bajos precios de las entradas, sino también porque el repertorio elegido y su interpretación deben responder a las demandas del espectador democrático. Tras ser examinado el documento por una «comisión de beneficios sociales», acabó sin respuesta en el fondo de un cajón. Solo al cabo de año y medio, cuando el Teatro del Arte ya había adquirido un considerable prestigio, la comisión municipal rechazó la petición. <<

[180] En ruso existe un adjetivo que expresa este concepto como categoría administrativa, pero no tiene equivalente en castellano. <<

[181] El samovar es un recipiente de entre cinco y siete litros de capacidad cuyo interior está recorrido verticalmente por un tubo metálico cerrado en el extremo inferior. Cuando el recipiente está lleno de agua, se echan en el interior del tubo brasas candentes o trozos de madera a los que se prende fuego, para que el agua que rodea el tubo esté caliente mucho tiempo. Si el samovar no tiene agua, el calor de las brasas funde las soldaduras del recipiente, arruinándolo irremediablemente. <<

[182] Viktor Andréievich Símov (1858-1935), pintor y escenógrafo, vinculado al Teatro del Arte desde su fundación. Tras acabar en 1882 sus estudios de pintura y escultura, trabajó como escenógrafo y diseñador de vestuario en la Ópera Rusa creada por el mecenas Savva Mámontov y en la Sociedad de Arte y Literatura. De 1898 a 1905 fue el único diseñador del Teatro del Arte y en sus treinta y cinco años de permanencia en la compañía diseñó cincuenta y un espectáculos de los noventa y dos que se estrenaron. A pesar del aparente realismo de sus diseños, siempre había en ellos elementos simbólicos que ayudaban a desvelar la intencionalidad del autor. <<

[183] En la mitología griega reciben esos nombres dos monstruos marinos que viven en los peñascos de un estrecho paso (Italia y Sicilia) y que destruyen cuantos barcos intentan pasar entre ellos. <<

[184] Musa de la tragedia en la mitología griega. <<

[185] Stanislavski escribió y publicó *Mi vida en el arte* en 1925. <<

[186] No sé qué. <<

[187] También conocida como Rostov Veliki (Rostov la Grande). Stanislavski añade el paréntesis para evitar que se confunda con Rostov-na-Danú (Rostov sobre el Don), situada mucho más al sur y de fundación mucho más reciente. <<

[188] Esta palabra significa «fortaleza» en ruso. <<

[189] El compositor de la obertura fue Aleksandr Aleksándrovich Ilinski (1859-1920), célebre músico y pedagogo, profesor del Conservatorio de Moscú. Posiblemente Stanislavski se dirigió a él porque ya había compuesto obras musicales a partir de obras literarias, como la ópera en cuatro actos *La fuente de Bajchisarai*, a partir del poema homónimo de Pushkin o la música incidental para *Edipo rey* y *Filoctetes*, de Sófocles. <<

[190] Carruaje tirado por tres caballos. <<

[191] Iván Mijáilovich Moskvín (1874-1946), actor y director. Alumno de Nemiróvich-Dánchenko en la Sociedad Filarmónica de Moscú, formó parte del Teatro del Arte desde su fundación, interpretando importantes personajes del repertorio clásico ruso. Director del Teatro del Arte desde 1943 hasta su muerte. Fue nombrado Artista del Pueblo en 1936 y recibió el Premio Stalin de primera categoría en 1943 y 1946 y la Orden Lenin en 1944. <<

[192] Vladímir Fiódorovich Gribunin (1873-1933), actor, miembro fundador del Teatro del Arte desde su fundación, actuó en todas las obras de Chéjov y en muchas del repertorio clásico ruso. Fue nombrado Artista Emérito de la República Socialista Federativa Rusa en 1925 y Personalidad Emérita de las Artes en 1933. <<

[193] Vsévolod Emílievich Meyerhold (1874-1940), actor, director, pedagogo y teórico teatral. Alumno de Nemiróvich-Dánchenko desde 1896, actuó en los más importantes montajes del Teatro del Arte, hasta que lo abandonó en 1903, descontento con el excesivo realismo de las escenificaciones. En 1907 fue nombrado director de los teatros imperiales de San Petersburgo, donde montó obras clásicas e innovadoras puestas en escena hasta 1917. Durante la guerra civil cayó prisionero del ejército zarista y no fue liberado hasta 1919. En 1923 creó el teatro Meyerhold, donde dirigió sus más destacadas escenificaciones de autores clásicos y contemporáneos con una innovadora estética y un sistema de interpretación actoral creado por él mismo, la biomecánica. Sus críticas a la política artística y cultural del gobierno de Stalin condujeron a su detención y posterior ejecución en 1940. <<

[194] *La gaviota* se estrenó en el teatro Aleksandriski el 17 de octubre de 1896. El papel de Nina Zaréchnaia lo interpretó Vera Komissarzhévskaiia. <<

[195] Las representaciones de las cuatro primeras temporadas del Teatro del Arte de Moscú al Alcance de Todos (1898-1902) se celebraron en el teatro Ermitage, en Karetni Riad. <<

[196] Según la mitología griega, Tántalo fue un rey de Lidia que, por sus crímenes, fue condenado a sufrir un suplicio de hambre y sed eternos. Aunque estaba sumergido en el agua hasta el cuello y sobre su cabeza pendían frutos, no podía beber agua y los frutos resbalaban de su boca. <<

[197] En 1936, cuando se cumplieron las seiscientas representaciones de *El zar Fiódor Ivánovich*, Stanislavski le dirigió a Moskvín una carta de felicitación en la que le decía: «Interpretar durante muchos años un papel incidental es un gran trabajo, pero interpretar un papel con semejante temperamento y contenido, entregándolo todo al personaje, es algo que emociona. Seiscientas emociones semejantes es una proeza. Usted ha realizado una proeza». Moskvín continuó interpretando el mismo personaje hasta el fin de sus días. <<

[198] Aleksandr Leonídovich Vishnievski (1861-1943) ingresó en el Teatro del Arte en 1898, cuando ya era un conocido actor en teatros de provincias. Interpretó papeles principales en todas las obras de Chéjov y Gorki, además de clásicos rusos y europeos. En 1925 fue nombrado Artista Emérito de la República Socialista Federativa de Rusia y en 1933 recibió los títulos de Personalidad Emérita de las Artes y Héroe del Trabajo. <<

[199] de octubre según el calendario vigente actualmente. *El zar Fiódor Ivánovich* fue la primera obra en presentarse. <<

[200] Nikolái Grigórievich Aleksándrov (1870-1930), miembro de la Sociedad de Arte y Literatura desde 1895, fue actor y ayudante de dirección en el Teatro del Arte desde la fundación hasta el día de su muerte. Interpretó una gran variedad de papeles, tanto principales como de pequeña extensión. En 1928 fue nombrado Artista Emérito de la República Socialista Federativa de Rusia. <<

[201] Antigo instrumento de múltiples cuerdas, proveniente de la cítara bizantina. <<

[202] El pequeño papel del tocador de *gusli* y cantor estaba interpretado por Stanislavski, que daba así ejemplo de uno de los pilares básicos del Teatro del Arte: los intérpretes de papeles protagonistas en unas obras harían pequeños papeles en otras. <<

[203] Cuerpo de fusileros, creado por Iván el Terrible en 1545 y suprimido por Pedro I en 1720 debido a sus tendencias reaccionarias. <<

[204] El estreno de la tragedia de Alekséi Tolstói *La muerte de Iván el Terrible* fue el 29 de septiembre de 1889. Stanislavski interpretó el papel de Iván el Terrible. <<

[205] Doncella de Nieve (en ruso *Snegúrochka*) es un personaje de la mitología popular rusa. Es una muchacha hecha de nieve que habita en lo profundo del bosque y que anhela la compañía de los humanos. En unas versiones se enamora de un pastor y al calentarse su corazón se derrite y muere, mientras que en otras versiones juega con unas niñas y al saltar por encima de una hoguera se funde. Actualmente se ha convertido en la nieta y ayudante de Abuelo de Hielo (*Died Moróz*), la versión rusa de Papá Noel. <<

[206] De vez en cuando hace falta tomar una copa de Clicquot (marca francesa de champán). <<

[207] Rey legendario de las tradiciones populares rusas. <<

[208] Viktor Mijáilovich Vasnetsov (1848-1926), especializado en temas mitológicos y hechos históricos. Está considerado uno de los impulsores del modernismo en Rusia.

<<

[209] Solterón y solterona. <<

[210] Aleksandr Tijónovich Grecháninov (1864-1956), discípulo y amigo de Rimski-Kórsakov, compuso sus primera obras muy influenciado por él. Adquirió gran prestigio y popularidad componiendo óperas y música para teatro. Tras la Revolución de Octubre emigró a Francia, donde murió. Compuso, entre otras obras, cinco sinfonías, cuatro cuartetos de cuerda, sonatas para piano, violín, violonchelo, piano, clarinete y balalaika, varias óperas y un ciclo de canciones a partir de *Las flores del mal* de Baudelaire. <<

[211] *Doncella de Nieve* se estrenó el 24 de septiembre de 1900. <<

[212] Stanislavski no cita la obra de Ibsen *Los pilares de la sociedad*, estrenada el 24 de febrero de 1903, en la que interpretaba el papel del cónsul Bernick. En total dirigió cuatro obras de Ibsen: *Hedda Gabler*, estrenada el 19 de febrero de 1899 y que fue la primera obra de Ibsen montada por el Teatro del Arte, *El doctor Stockmann*, estrenada el 24 de octubre de 1900, *El pato silvestre*, estrenada el 19 de septiembre de 1901 y *Espectros*, en colaboración con Nemiróvich-Dánchenko, estrenada el 31 de marzo de 1905. <<

[213] Frase recurrente que se dice en varios momentos de la obra de Ibsen Rosmersholm, traducida al castellano como *La casa de Rosmer* o El legado de los Rosmer. A pesar de que su representación sea frecuente en muchos países europeos, en España nunca se ha estrenado en teatro; solo se ha hecho para televisión, en el programa *Estudio 1* en 1983. <<

[214] Actor del Teatro del Arte que frecuentemente interpretaba papeles característicos. <<

[215] El estreno de *La gaviota* en el Teatro del Arte tuvo lugar el 17 de diciembre de 1898. <<

[216] Nikolái Efímovich Efros (1867-1923), periodista, crítico teatral e historiador del teatro. Dedicó muchos artículos periodísticos y libros al Teatro del Arte. En 1924 se publicó en Rusia una extensa recopilación de sus trabajos titulada *El Teatro del Arte de Moscú, 1898-1923*, que aún hoy sigue siendo obra de referencia para los estudiosos del teatro ruso de principios del siglo xx. <<

[217] En la variante inicial del capítulo Stanislavski había descrito uno de los motivos de la transformación que debía sufrir el tercer acto: «No se puede admitir —decía el acta— que un hombre ilustrado, culto, como el tío Vania, dispare en escena a una persona diplomada, o sea, al profesor Serebriakov». <<

[218] *Tío Vania* se estrenó el 26 de octubre de 1899. Stanislavski interpretó el papel de Astrov, su mujer Maria Lílina interpretó a Sonia y Olga Knípper, futura mujer de Antón Chéjov, encarnó a Elena Andréievna. <<

[219] La gira por Crimea se hizo en abril de 1900. La compañía hizo once funciones de cuatro obras: *La gaviota*, *Tío Vania*, *Hedda Gabler* y *Los solitarios*. <<

[220] Serguéi Vasílievich Vasíliev (1841-1901), periodista y crítico teatral. <<

[221] En aquella época el ejército ruso se dividía en tres secciones: unos pocos regimientos del «cuerpo de guardia personal», unos dieciséis regimientos del «cuerpo de granaderos» que estaban distribuidos por todas las armas, y el resto formaba un enorme «ejército general». Las dos primeras secciones estaban acuarteladas solo en Moscú y San Petersburgo y el resto estaba repartido por toda Rusia. <<

[222] La primera gira del Teatro del Arte en San Petersburgo fue en 1901. A partir de entonces se repitieron en la primavera de casi todos los años. Se interrumpieron en 1915 y se reanudaron en 1927. <<

[223] Prestigiosos abogados, considerados entonces los mejores de San Petersburgo. Téngase en cuenta que en aquella época los procesos en Rusia tenían un fuerte contenido moral y los alegatos de los abogados eran la máxima expresión de este carácter. <<

[224] Sopa picante de pescado, típica de la cocina popular rusa. <<

[225] San Petersburgo es una ciudad surcada por gran cantidad de canales, muchos de ellos atravesados por puentes formados por dos mitades abatibles que, por la noche cuando no hay apenas tráfico rodado, se levantan para permitir el paso de embarcaciones y se bajan de nuevo al amanecer. <<

[226] En 1913 el Teatro del Arte hizo una gira por Kíev y Varsovia con un repertorio formado por *El cadáver viviente*, *El huerto de los cerezos*, *Un mes en el campo*, *Tres hermanas*, *Ante las puertas del reino*, *Los bajos fondos* y *Los hermanos Karamázov*.

Ese mismo año la compañía se presentó en Odessa con *El huerto de los cerezos*, un espectáculo formado por tres obras de Turguénev (*El parásito*, *Siempre se rompe la cuerda por lo más delgado* y *La provinciana*), *Los hermanos Karamázov*, *El mejor escribano echa un borrón* y *El zar Fiódor Ivánovich*.

En 1914 la compañía viajó por segunda vez a Kíev y presentaron *El huerto de los cerezos*, las tres obras de Turguénev, *El mejor escribano echa un borrón* y *En las garras de la vida*. <<

[227] Día loco. <<

[228] Gran corro. <<

[229] Este parque está al lado del Jardín Municipal. <<

[230] Savva Timofiéievich Morózov (1862-1905), empresario y mecenas. Fue durante muchos años director de la Sociedad Manufacturera Nikolski, Morózov Hijo y compañía. Su enorme fortuna, proveniente sobre todo de la industria química y manufacturera, unida a su atracción por las artes escénicas, le convirtió en un apoyo fundamental de varias compañías de ópera y teatro. También ayudó clandestinamente al Partido Socialdemócrata Ruso, entonces ilegal, germen del Partido Comunista. Se suicidó de un disparo en 1905, decepcionado por el fracaso del levantamiento popular que fue violentamente sofocado por el ejército. <<

[231] Fiódor Ósipovich Shéjtel (1859-1926), prestigioso arquitecto de tendencia modernista. Hasta 1914 fue conocido como Franz Albert, nombre alemán que se cambió por el ruso Fiódor al empezar la Primera Guerra Mundial. Parcialmente autodidacta (fue expulsado de la Escuela de Arquitectura por no asistir a clase), creó en poco tiempo un original estilo caracterizado por estructuras asimétricas, empleo de elementos grecolatinos y góticos y diseño de casi todos los accesorios y elementos ornamentales. En dos décadas de actividad independiente construyó cinco teatros, cinco iglesias, dos estaciones ferroviarias, un banco, una imprenta, un hotel y treinta y nueve mansiones privadas, la mayor parte en Moscú. Casi todas se conservan en buen estado. <<

[232] El estreno de *El doctor Stockmann* fue el 24 de octubre de 1900. <<

[233] Se refiere al levantamiento popular que se produjo a comienzos de 1905 en varias ciudades, sobre todo en Moscú y San Petersburgo, que fue violentamente reprimido por la policía y el ejército y que envió a muchos rusos a la cárcel o al destierro. Años después Lenin calificaría esa primera revolución como un ensayo general de la Revolución de Octubre. <<

[234] El 4 de marzo de 1901, en la plaza de la catedral de Kazán, una manifestación estudiantil protestó contra las nuevas medidas del gobierno zarista, por las cuales los estudiantes acusados de desórdenes podían ser expulsados de la universidad y enviados al ejército, es decir, a la guerra. Los cosacos enviados por el gobernador de San Petersburgo para reprimir la manifestación actuaron con gran violencia, golpeando con sus nagaikas o látigos de cuero a hombres y mujeres, ocasionando muchos heridos, algunos de ellos graves. Existe una carta de Gorki, presente en la manifestación, dirigida a Chéjov, en la que hace una estremecedora descripción de lo que vio. Stanislavski se equivoca al decir que estaban representando la obra de Ibsen el día de la manifestación, pues ésta ya había pasado cuando se hizo la primera función en San Petersburgo, el 13 de marzo. <<

[235] Personaje de la ópera *Fausto* de Gounod. Se trata de un discípulo de Fausto que, enamorado de Marguerite, deja en el tercer acto un ramo de flores en el umbral de su amada. La cercanía de un estuche que contiene joyas y un espejo, dejado posteriormente por Mefistófeles en el mismo sitio, hace que se marchiten las flores.

<<

[236] Alusión al título de uno de los más famosos relatos de Gorki, publicado en 1897.

<<

[237] En los círculos gubernamentales se temía que una prohibición directa de las obras de Gorki desatase una airada protesta. Tras varias modificaciones del texto se consiguió que la censura autorizase su representación. La autorización estaba condicionada a que la primera función se hiciese «a beneficio de los antiguos alumnos de la Universidad de Moscú», lo cual implicaba una selección del público asistente, que se hacía por invitación y pagando un precio superior al habitual. Se esperaba abiertamente que, de esa manera, la obra de Gorki fracasase, pues el público burgués que asistiría al estreno, tomaría la obra como un insulto. <<

[238] Serguéi Yúrevich Vitte (1849-1915), ministro de Finanzas y posteriormente presidente del Consejo de Ministros. Era partidario del desarrollo del capitalismo en Rusia y de la colaboración de la burguesía con el gobierno zarista. Estaba decidido a acabar con las organizaciones populares por medio de la represión policial y militar, y de concesiones y promesas a la burguesía liberal. <<

[239] La obra de Gorki se estrenó el 18 de diciembre de 1902. <<

[240] El título original tiene, en realidad, dos palabras: *Na dne*. Su traducción literal sería *En el fondo*, que en castellano es mucho más impreciso que en ruso, por lo que se ha mantenido el tradicional *Los bajos fondos*. <<

[241] Se refiere a los monólogos del anciano Luká, uno de los personajes más atractivos de la obra. <<

[242] Vladímir Ivánovich Guiliarovski (1855-1935), escritor y periodista. Escribió varios libros sobre usos y costumbres del Moscú prerrevolucionario, así como memorias y biografías de actores y autores teatrales. <<

[243] Nombre que popularmente recibía la plaza de Jítrov, en el centro de Moscú, proyectada en 1824 por el general Jítrov como parte de la reconstrucción de la ciudad tras el incendio de 1812. La denominación popular de mercado se debe a que, durante muchos años, hubo en ella una bolsa de trabajo a la que acudían los siervos emancipados; después fueron apareciendo tiendas y puestos de artesanos que paulatinamente fueron sustituidos por comedores baratos y más tarde por comedores gratuitos. Los pisos de las manzanas cercanas a la plaza tenían un alquiler muy barato y había numerosas pensiones. A finales de la década de 1880 aparecieron los asilos donde personas sin hogar podían pasar la noche sin pagar nada. Todos estos factores favorecieron la concentración de mendigos y desempleados en la plaza Jítrov y en las plazas más pequeñas que había cerca de ella. Se ha asociado muchas veces esa plaza al mundo creado por Gorki, lo cual no es cierto, pues el novelista y dramaturgo se inspiró en tipos tomados de Nizhni-Nóvgorod, ciudad donde vivió varios años. <<

[244] En la Rusia prerrevolucionaria los funcionarios ministeriales vestían un uniforme que indicaba su jerarquía. El número de botones, el color de la guerrera o los galones de sus hombreras indicaban el ministerio al que pertenecían, y el escalafón que ocupaban en la complejísima escala jerárquica del funcionariado. <<

[245] Esta palabra no tiene en ruso el sentido cariñoso que a menudo se le atribuye. Expresa más bien familiaridad y camaradería. La empleaban los soldados entre sí y también los oficiales al dirigirse a la tropa. <<

[246] La obra de Tolstói se estrenó el 5 de noviembre de 1902. Stanislavski interpretó el papel de Mítrich. Con la autorización de Tolstói el cuarto acto fue sometido a modificaciones. <<

[247] Al escribir esta obra, Tolstói se basó en hechos reales ocurridos poco antes en la región de Tula. <<

[248] Stanislavski incurre aquí en una inexactitud. Aunque Símov formaba parte habitualmente de las expediciones del Teatro del Arte en busca de material documental, no fue a la región de Tula. <<

[249] La isba era la vivienda campesina rusa, construida exclusivamente con madera y arcilla. Generalmente se levantaban cerca de un camino y dentro de un corral, que incluía también un henil y un granero. Como el metal era muy costoso, se construían sin clavos, cortando las piezas de manera que encajasen unas en otras. Nunca se empleaba la sierra, sino el hacha, pues el corte del hacha cierra la mayor parte de los poros de la madera, lo que asegura la impermeabilidad. Los intersticios se rellenaban con arcilla. <<

[250] Tela blanca fuertemente tensada que cubre el fondo y parte de los laterales del escenario. Iluminada convenientemente, crea la impresión de un espacio ilimitado al aire libre. <<

[251] El estreno de la tragedia de Shakespeare tuvo lugar el 2 de octubre de 1903. A pesar del éxito obtenido, Stanislavski, intérprete de Bruto, estaba insatisfecho y cansado de su personaje, al que consideraba inacabado. En una carta dirigida a Chéjov admitía tener ganas de librarse de Bruto para centrarse en *El huerto de los cerezos*. <<

[252] Stanislavski afirmaba que Epijódov tenía también otro modelo real: un mago que actuaba en el teatro Ermitage y que interpretaba un número de acrobacia en el que no cesaban de ocurrirle desgracias, arrancando con ellas la risa del público. <<

[253] Espectáculo de variedades y breves números humorísticos, que se describe detalladamente en un capítulo posterior. <<

[254] En ruso este título es casi idéntico al que Chéjov menciona más adelante. Las palabras son las mismas y solo se diferencian en que el adjetivo «de cerezas» (*vishnonovi*) en la primera versión tiene el acento en la primera sílaba, mientras que en la segunda y definitiva versión lo lleva en la tercera. La diferencia de significado es muy sutil e imposible de verter con exactitud al castellano: en el primer caso se podría entender como «huerto de plantas de cerezo», mientras que en el segundo significaría «huerto de color cereza». <<

[255] Al igual que *Tres hermanas*, *El huerto de los cerezos* experimentó importantes cambios durante los ensayos. En su redacción original, al final del segundo acto había una breve escena entre Charlotta y Firs que Stanislavski describía así en la primera redacción de *Mi vida en el arte*: «Y quién sabe, es posible que él [Chéjov] tuviese derecho a reñirnos, ya que la escena, bellamente escrita, había sido cortada no por culpa del autor, sino por deseos del director. Después de la optimista escena de juventud con Ania y Trofímov, Charlotta aparece con un rifle, se lanza sobre el montón de heno y se pone a cantar una cancioncilla alemana. Casi sin mover las piernas, se acerca Firs, enciende una cerilla y busca el abanico que había perdido Raniévskaja. Así se encuentran dos seres solitarios. No tienen nada de que hablar, pero les gustaría tenerlo, pues todo el mundo debe poder descargar su espíritu con alguien. Charlotta le cuenta a Firs que ella, en su juventud, trabajaba en un circo y hacía saltos mortales; lo dice con las mismas palabras que había empleado al comienzo del acto. En respuesta, Firs cuenta, con palabras extrañas e incoherentes, algo incomprensible que le ocurrió en su juventud: una vez le llevaron a un lugar en un carro y alguien gritó. Firs transmite aquellos sonidos repitiendo “drig-drig”. Charlotta no entiende nada del bisbiseo del anciano, pero no quiere interrumpir ese minuto de comunicación, único en la vida de dos solitarios y adopta sus palabras. Ambos gritan “drig-drig” y se ríen de todo corazón. Así termina Chéjov este acto.

»Después de una animada escena de juventud, un final tan lírico disminuía el estado de ánimo de ese acto y ya no lo podíamos levantar. Evidentemente éramos nosotros los culpables, y por nuestra incapacidad pagó el autor».

Chéjov estuvo de acuerdo con la propuesta de Stanislavski y cuando se editó la obra también se eliminó esta escena. Téngase en cuenta que el tercer acto de *El huerto de los cerezos* empieza con un bullicioso baile y la eliminación de la escena entre Charlotta y Firs dejaba al espectador emocionalmente predispuesto para el comienzo del siguiente acto. <<

[256] Se estrenó *El huerto de los cerezos* el 17 de enero de 1904. Stanislavski interpretaba el papel de Gáiev y continuó haciéndolo hasta el 6 de junio de 1928. <<

[257] Konstantín Alekséievich Korovin (1861-1939), pintor y escenógrafo ruso de tendencia impresionista y posteriormente *art nouveau*, miembro del colectivo de pintores Mir Iskusstvo [El Mundo del Arte]. <<

[258] Por aquel entonces el Teatro del Arte ensayaba tres obras en un acto de Maurice Maeterlinck *Los ciegos*, *La intrusa* e *Interior*. El espectáculo se estrenó el 2 de octubre de 1904 y no tuvo éxito. <<

[259] Me muero. <<

[260] Puertas Rojas, barrio de Moscú. <<

[261] Seudónimo empleado por Chéjov en su juventud, cuando publicó sus primeros cuentos. <<

[262] Alusión a la guerra ruso-japonesa (8 de febrero de 1904-5 de septiembre de 1905), que enfrentó a los dos imperios, por las ambiciones territoriales que ambos tenían sobre unos territorios en la costa oriental china, pequeños en extensión pero muy importantes en el comercio y las comunicaciones. Fue una guerra largamente anunciada y su comienzo no sorprendió a casi nadie. <<

[263] Ludovico Luigi Riccoboni (1675-1753), actor, dramaturgo y teórico italiano. Escribió una historia del teatro italiano y otros libros sobre historia y teoría teatral. En su libro *Ideas sobre la declamación* señalaba la importancia que tienen para el actor el sentimiento de verdad y la vivencia de sentimientos en escena. <<

[264] Friedrich Ludwig Schroeder (1744-1816), actor, director, empresario y dramaturgo alemán. Consagró casi toda su vida a la creación de un teatro nacional alemán. Dirigió durante varios años el teatro municipal de Hamburgo, uno de los mejores de Alemania. <<

[265] Mijaíl Aleksándrovich Vrúbel (1856-1910), pintor y escultor de tendencia simbolista. Fuertemente influenciado por la pintura medieval y bizantina, recurrió frecuentemente a la mitología rusa y a la religión como tema de sus obras. <<

[266] Alusión al colectivo de pintores realistas rusos de fines del siglo XIX conocido con ese nombre. <<

[267] Maria Taglioni (1800-1884), célebre bailarina clásica italiana. Debutó en Viena en 1822 y pronto adquirió celebridad; actuó en las más importantes capitales europeas. En 1837 visitó San Petersburgo, donde permaneció cinco temporadas. Se considera el papel protagonista de *Las sílfides* su mejor creación. <<

[268] Maria Pávlovna Pávlova (1882-1931), célebre bailarina. Tras acabar sus estudios de danza en 1898, actuó casi toda su carrera en el teatro Marinski de San Petersburgo. Se considera *La muerte del cisne*, con música de Saint-Saens, su mejor creación. <<

[269] Se refiere Stanislavski al local del teatro Némchinov, en aquellos momentos cerrado. <<

[270] Nikolái Nikoláievich Sapúnov (1880-1912), pintor y escenógrafo de tendencia simbolista. <<

[271] Serguéi Iúrevich Sudeikin (1882-1946), pintor y escenógrafo. Su extensa obra abarca varias tendencias estéticas, aunque predominan influencias simbolistas y cubistas. Colaboró con Sapúnov en numerosas obras. <<

[272] Antiguo instrumento de cuerda ruso, parecido al laúd. <<

[273] Relatos populares de carácter épico, relacionados casi siempre con hazañas guerreras, luchas contra hechiceros y brujas, protagonizadas por bogatires, guerreros equivalentes a los caballeros de la literatura popular centroeuropea. <<

[274] El 5 de mayo de 1905, en una asamblea a la que asistieron todos los miembros del Estudio, Stanislavski dijo lo siguiente: «En estos tiempos, caracterizados por el despertar de las fuerzas sociales del país, el teatro no puede y no tiene derecho a servir solo al arte puro, el teatro debe reflejar los estados de ánimo sociales, exponérselos con claridad al público, ser un maestro para la sociedad» (K. S. Stanislavski, *Artículos, conferencias, conversaciones*. ed. Iskusstvo, Moscú, 1953, p. 175). En 1908, tres años después del cierre del Estudio, Stanislavski le escribió al crítico L. Y. Gúrievich: «Regresamos al realismo... Todos los demás caminos son falsos y están muertos. Meyerhold se ha encargado de demostrarlo». Es evidente que el Stanislavski que escribe estas palabras no es el mismo que en 1925 terminó de redactar *Mi vida en el arte*, pues con el paso del tiempo se daría cuenta de que eran acertadas sus primeras intuiciones acerca de la necesidad de formar un nuevo tipo de actor para interpretar obras no realistas. <<

[275] El estreno de *Los hijos del sol* tuvo lugar el 24 de octubre de 1905. <<

[276] Iván Ivánovich Títov (1876-1941), maquinista principal del Teatro del Arte. Ya había trabajado con Stanislavski en la Sociedad de Arte y Literatura y después en el Teatro del Arte, donde trabajó hasta su muerte. En 1933 fue nombrado Héroe del Trabajo. <<

[277] En el repertorio que el Teatro del Arte llevó en 1906 a Alemania estaban las siguientes obras: *El zar Fíodor Ioánnovich*, *Los bajos fondos*, *Tío Vania*, *Tres hermanas* y *El doctor Stockmann*. La compañía ofreció sesenta y dos funciones en Berlín, Dresde, Leipzig, Praga, Viena, Frnakfurt y Hannover. De regreso a Rusia actuó en Varsovia. <<

[278] Friedrich Haase (1827-1911), insigne actor alemán de carácter, perteneciente a la corriente realista. <<

[279] En una carta dirigida a su hermana Zinaída, Stanislavski cuenta cómo, tras una función de *Tío Vania*, Hauptmann salió al vestíbulo diciendo casi a gritos: «Es la impresión teatral más fuerte que he recibido, ahí no actúan personas, sino dioses del arte». <<

[280] Eleonora Duse (1894-1924), prestigiosa actriz italiana. Hija de actores, debutó en el teatro a los cuatro años e interpretó a Julieta, su primer papel protagonista, a los catorce. Considerada la musa de Gabriel d'Annunzio, interpretó todas las obras que él escribía hasta que, al acercarse éste al ideario fascista, la actriz rompió su relación con él. Tras un retiro de doce años, regresó al escenario a la edad de sesenta y cuatro años y continuó actuando hasta su muerte. <<

[281] Se refiere a *El trabajo del actor sobre sí mismo*, cuya primera parte, dedicada a la preparación interna del actor, se publicaría doce años más tarde, en 1937. <<

[282] Se refiere al estilo característico de Edmond Kean (1787-1833), basado en fuertes explosiones emocionales que inquietaban incluso a los demás intérpretes. En las partes más tranquilas del texto declamaba a la mayor velocidad posible para pasar cuanto antes a las escenas de acción, donde se sentía más seguro. Para mantener el estado de excitación recurría a estímulos externos, como el alcohol, cuyo abuso terminó convirtiéndole en un alcohólico. <<

[283] El concepto de si mágico, que aquí está explicado de forma algo confusa es un ejercicio de imaginación que, según Stanislavski, permite al actor comportarse de forma creíble en un contexto imaginario. El si mágico es un si condicional que permite al actor partir de un contexto imaginario y tomarlo como real, pensando, por ejemplo: «Si este decorado de tela y madera fuese el castillo de Elsinor y me acabasen de revelar que ese actor que tengo aquí delante es el asesino de mi padre ¿cómo me comportaría con él?». La respuesta a esta pregunta es, según Stanislavski, el comienzo del proceso de creación. <<

[284] *Los hermanos Karamázov* se estrenó en dos funciones consecutivas el 12 y 13 de octubre de 1910. *Nicolái Stavroguin*, título de la adaptación teatral de *Los endemoniados*, se estrenó el 23 de octubre de 1913. <<

[285] *El drama de la vida* se estrenó el 8 de febrero de 1907. El empleo de esta obra simbolista en la búsqueda de nuevos recursos interpretativos sería considerado un error por Stanislavski algunos años más tarde. En su búsqueda de la preparación interna del actor llegó a la conclusión de que las obras más adecuadas son las de estructura narrativa muy simple y estética realista. <<

[286] Constant Ménier (1831-1905), escultor belga, autor de un gran número de obras en las que se representa a obreros de diversos oficios. <<

[287] Leopold Antónovich Sulerzhitski (1872-1916), escritor, pintor y director. Trabajó en el Teatro del Arte de 1905 a 1916. Dotado de una gran intuición llegó a convertirse en el «tercer hombre» de la compañía. Dirigió el Primer Estudio, la sección experimental del Teatro del Arte que Stanislavski seguía empeñado en desarrollar a pesar del fracaso con Meyerhold. Stanislavski le dedicó un opúsculo titulado Súler (*Recuerdos de un amigo*). <<

[288] Iliá Aleksándrovich Sats (1875-1912), compositor y director de orquesta. Desde 1906 dirigió la sección musical del Teatro del Arte. Además de la música para *El drama de la vida*, compuso las partituras de *La vida del hombre*, *El pájaro azul*, *Anatema*, *Miserere*, *En las garras de la vida* y *Hamlet*. <<

[289] Véase nota 39 en el capítulo «El encuentro con Lev Tolstói». <<

[290] Espectáculo de variedades. <<

[291] Isadora Duncan (1878-1927), célebre bailarina norteamericana. Rechazó el ballet clásico, las posiciones codificadas y los ejercicios de barra, enfocando la danza como un conjunto de movimientos expresivos naturales vinculados orgánicamente a la música. Sustituyó el traje tradicional y las zapatillas de puntas por una sencilla túnica y pies descalzos. Visitó Rusia en varias ocasiones, donde tuvo un gran éxito. Después de la Revolución de Octubre vivió en la Unión Soviética de 1921 a 1924 y creó un estudio que existió hasta 1949. <<

[292] «¡Qué horror!». Traducción literal: «¡Es una enfermedad!». <<

[293] Tras el fracaso de la Revolución de 1905 y de la derrota en la guerra ruso-japonesa, cobraron auge las tendencias simbolistas y decadentistas entre los artistas rusos. El Teatro del Arte no fue ajeno a esta corriente e introdujo en su repertorio obras de este estilo, atraído por su aparente carácter revolucionario, compaginándolas con las de autores clásicos y contemporáneos realistas. Entre ellas estaba *La vida del hombre*, estrenada el 12 de diciembre de 1907. Años más tarde Stanislavski comprendió que la revolución de esas obras se limitaba a la estética y que ignoraban la grave situación política y social en que se encontraba Rusia. En 1910 escribió en la revista *Candilejas y vida*: «Es mejor cerrar definitivamente el teatro que poner obras de Andréiev y Sologub. Traten ahora de leer o ver *La vida del hombre* y se asustarán de lo falso y rebuscado de su contenido». <<

[294] Stanislavski visitó a Maeterlinck en julio de 1908. <<

[295] El estreno de *El pájaro azul* fue el 30 de septiembre de 1908. <<

[296] Sulerzhitski recibió una invitación de la actriz francesa Rèjane (seudónimo de Gabirelle Rèju) para montar en su teatro *El pájaro azul* según la escenificación del Teatro del Arte. El estreno fue a principios de 1911. <<

[297] *Un mes en el campo* se estrenó el 9 de diciembre de 1909. Fue uno de los primeros espectáculos en los que Stanislavski puso a prueba su sistema de interpretación. <<

[298] Aleksandr Nikoláievich Benois (1870-1960), pintor, uno de los principales representantes del *art nouveau*. <<

[299] «El Mundo del Arte» era el nombre de un grupo de pintores y promotores artísticos que ejerció gran influencia en la pintura, el teatro y la danza rusos a finales del siglo XIX. Fue fundado por Aleksandr Benois, Serguéi Diáguilev y Lev Bakst. Este colectivo hizo una importante contribución al desarrollo de la pintura histórica, el retrato, el paisaje y la ilustración de libros. Editaban una revista con el mismo nombre que el grupo. Con el Teatro del Arte sus pintores diseñaron, entre otras, las escenografías de *Un mes en el campo*, *Peer Gynt*, *El enfermo imaginario* y *La posadera*. <<

[300] Serguéi Pávlovich Diáguilev (1872-1929), promotor artístico. Entre 1901 y 1908 montó en París exposiciones de pintura rusa de los siglos XVIII y XIX, dirigió la Ópera de París, donde estrenó, entre otras *Borís Godunov*, monumental ópera de Mussorgski basada en el drama en verso de Pushkin y cinco conciertos de música clásica y contemporánea rusa. A partir de 1909 organizó temporadas de ballet ruso, que consagraron internacionalmente al bailarín Vaslav Nijinski y al pintor y escenógrafo Lev Bakst. <<

[301] Edward Henry Gordon Craig (1872-1966), actor, director, productor y escenógrafo inglés. Hijo del diseñador Edward Godwin y de la actriz Ellen Terry, trabajó algún tiempo como actor en la compañía de sir Henry Irving, pero pronto se inclinó por el diseño escenográfico y la dirección. Diseñó y teorizó mucho, editó una revista teatral y fundó una escuela de escenografía, pero realizó pocos montajes, que casi siempre fueron recibidos con críticas o con indiferencia. Su idea del diseño se fundamenta en un escaso número de elementos geométricos y simbólicos que trascienden la realidad en lugar de reproducirla, en el empleo de la luz para crear atmósferas irreales y en la plasticidad del cuerpo del actor. En 1911 fue llamado por Stanislavski para codirigir *Hamlet*, aunque finalmente se limitó a diseñar la escenografía, los trajes y la iluminación. <<

[302] Musa de la danza, de la poesía ligera con que se acompaña la danza. <<

[303] ¡Eso es todo! <<

[304] Sir Henry Irving (1838-1905), actor inglés. Considerado uno de los mejores intérpretes de Shakespeare, fue el primer actor que recibió de la corona británica el título de sir. <<

[305] Confusiones, malentendidos, literalmente «una cosa por la otra». <<

[306] Stanislavski no dominaba el inglés lo bastante para mantener una conversación fluida y Craig no hablaba ruso, razón por la cual debían comunicarse a través de un intérprete. <<

[307] La palabra empleada aquí por Stanislavski es el término francés *cabotinage*, sin equivalente directo en castellano, que se refiere al tipo de actuación afectada y llena de tópicos de un actor, el *cabotin*, que sobreactúa para atraer la atención del público, en detrimento de la obra y de los demás intérpretes. <<

[308] Konstantin Aleksándrovich Mardzhánov, en Georgia: Koté Mardzhanishvili (1872-1933), actor y director georgiano. De 1910 a 1913 fue uno de los directores del Teatro del Arte y posteriormente del Teatro Libre de Moscú (1913-1914). Destacó por la adaptación escénica y literaria que en 1919 hizo de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, dando a la obra un carácter revolucionario y eliminando los personajes de los Reyes Católicos. En 1922 fue nombrado director del Teatro Rustaveli de Tbilisi, capital de Georgia y en 1928 fundó en la misma ciudad un nuevo teatro que más tarde llevaría su nombre. <<

[309] Olga Vladímirovna Gzónskaia (1889-1962), actriz del Teatro del Arte de 1910 a 1914 y de 1915 a 1917. Interpretó el papel de Ofelia. Nikolái Antónovich Známenski (1885-1958), actor del Teatro del Arte de 1907 a 1921, interpretó el papel de la Sombra del padre de Hamlet. Nikolái Ósipovich Massalínitov (1880-1961), actor del Teatro del Arte de 1907 a 1919, interpretó el papel del rey Claudio. Kachálov y Knípper interpretaron a Hamlet y a la reina Gertrudis respectivamente. <<

[310] *Hamlet* se estrenó el 23 de diciembre de 1911. La visión que Stanislavski da aquí de los ensayos de este espectáculo es excesivamente amable, pues su preparación estuvo envuelta en frecuentes conflictos debidos a la diferente visión que de la obra tenían Stanislavski y Craig, sobre todo en lo tocante al trabajo de los actores. La autobiografía de Isadora Duncan, titulada *Mi vida*, ofrece un relato de las tempestuosas relaciones entre los dos directores que dista mucho del de Stanislavski.

<<

[311] En el Teatro del Arte había varios directores que a menudo trabajaban simultáneamente en obras diferentes, y la compañía se dividía en varios grupos. <<

[312] Aleksandr Ivánovich Adáshev fue actor del Teatro del Arte de 1898 a 1913. La escuela teatral privada que llevaba su nombre existió de 1906 a 1913. <<

[313] Stanislavski actuó con Fedótova y Sadóvskaia en la obra de Nemiróvich-Dánchenko *El afortunado*, que se representó tres veces: en Riazán el 22 de marzo, en Moscú el 27 de marzo y en Yaroslavl el 14 de mayo de 1892. Con Yermólova actuó en *La novia sin dote* de Ostrovski el 20 de marzo de 1894 en Nizhni-Nóvgorod y con Strepetova en *Amargo destino* durante la gira que esta actriz petersburguesa hizo en Moscú en abril de 1895. <<

[314] No se trata de sustituciones por enfermedad, accidente u otros imponderables, sino de una práctica habitual en muchos teatros de repertorio, consistente en hacer dobles repartos, de manera que cada papel es interpretado por dos o más actores, que se van alternando en sucesivas funciones. <<

[315] *El naufragio del Esperanza*, obra del holandés Herman Heyermans, se representó por primera vez el 15 de enero de 1913 en una función cerrada solo para miembros del Teatro del Arte. La primera función abierta al público fue el 4 de febrero. <<

[316] Borís Mijáilovich Sushkévich (1887-1946) fue actor del Teatro del Arte y director de su Primer Estudio de 1908 a 1924. De 1933 a 1936 dirigió el Teatro Académico del Drama de Leningrado. Paralelamente a su actividad artística llevó a cabo un importante trabajo pedagógico. En los últimos años de su vida dirigió el Nuevo Teatro de Leningrado. <<

[317] En 1916 Stanislavski empezó a ensayar *La rosa y la cruz*, pero no llegó a estrenarse. <<

[318] Siglas en ruso de Teatro del Arte de Moscú II, nombre con el que existió, como compañía independiente, desde 1924 a 1936. <<

[319] El Segundo Estudio se formó en 1916. Lo dirigió el director del Teatro del Arte Vajtang Leonídovich Mchedélov (1884-1924). En 1924 se fusionó con el Teatro del Arte. <<

[320] El Tercer Estudio se formó con algunos miembros del Primer Estudio, del que Vajtánov formaba parte, y los miembros de un estudio dramático estudiantil que dirigía el propio Vajtánov fuera del ámbito del Teatro del Arte. En 1920 ambos grupos se fusionaron bajo el nombre de Tercer Estudio del Teatro del Arte. En 1926, tras la muerte de Vajtánov, el Tercer Estudio se independizó del Teatro del Arte y tomó el nombre de Teatro Vajtánov, bajo el que continúa existiendo actualmente. <<

[321] El Cuarto Estudio se organizó en 1921. En 1924 se separó del Teatro del Arte, pero conservó su denominación. En 1927 adoptó el nombre de Teatro Realista y existió hasta 1937. <<

[322] El primer montaje del Estudio Musical fue la opereta de Jacques Lecoq *La hija de madame Angot*, estrenada el 16 de marzo de 1920. En 1926 el Estudio adoptó el nombre de Teatro Musical Nemiróvich-Dánchenko. <<

[323] En los locales del Estudio Habimah, Stanislavski dio varias conferencias dirigidas tanto a los miembros de este como de otros estudios dramáticos surgidos tras la Revolución. <<

[324] Velada en la que se interpretan diversos números humorísticos, musicales y parodias sin relación argumental entre sí. Proviene de la palabra *kapústnik* (col), en referencia a la ensalada de col y otras verduras que es típica de la cocina rusa. <<

[325] Danza popular rusa. <<

[326] En la primera redacción de este capítulo había una descripción de las atracciones de los *kapústniki* montados en los cinco vestíbulos del teatro: «... se organizaba un museo-panóptico con diversas visiones extraordinarias, por ejemplo “Las pulgas vivas de *El inspector* en el tirador de una puerta” (muestra del naturalismo del Teatro del Arte). Había un panorama titulado “Vista de Moscú” para el que había que pagar una entrada de 154 kopeks; el visitante entraba en una cabina forrada de tela de algodón roja y allí, por una de las ventanas naturales del vestíbulo, podía recrearse con una vista del callejón Kámerguski al que daba el teatro. En el mismo museo había una máquina automática con la inscripción “Introduzca 10 kopeks y reciba un agradecimiento”. El visitante introducía el dinero e inmediatamente aparecía una mano». <<

[327] Animador. <<

[328] Bajo la presión de la fracasada Revolución de 1905, Nicolás II recuperó esta institución, que había sido disuelta por Pedro I en 1711. Era una representación popular de carácter consultivo cuyos miembros se elegían por un período de cinco años, aunque en la práctica eran disueltas por el gobierno a las pocas semanas de haberse elegido. Sus decisiones no eran vinculantes para el gobierno y estaba formada mayoritariamente por terratenientes y hombres de negocios. Su nombre proviene del verbo *dúmat* «pensar». <<

[329] El espectáculo formado por las tres obras de Pushkin se estrenó el 26 de marzo de 1915. <<

[330] Nikolái Alekséievich Nekrásov (1821-1877), poeta de temática populista, frecuentemente campesina, reflejo de la pobreza y las injusticias características de su época. <<

[331] Alekséi Konstantínovich Tolstói (1817-1875), poeta y dramaturgo. <<

[332] S. M. Volkonski es autor de una serie de trabajos sobre el arte del actor, muy populares entonces en Rusia. Su libro *La palabra expresiva* era recomendado por Stanislavski a sus alumnos como texto para el estudio de las leyes del lenguaje. <<

[333] ¡Voz, voz y más voz! <<

[334] En febrero de 1917 la sucesión de derrotas militares en la Primera Guerra Mundial, la desastrosa situación económica y otras circunstancias hicieron caer al zarismo, instaurándose un gobierno provisional dirigido por Kerenski. El descontento social a raíz de la permanencia en la guerra y la falta de abastecimientos facilitaron el asalto al Palacio de Invierno en San Petersburgo por un destacamento militar, que marcó el inicio de la Revolución de Octubre. <<

[335] Una especie de porteros, con funciones semipoliciales, de los tiempos del zarismo. <<

[336] Uno de los tres grandes teatros que ocupaban en Moscú la Plaza Teatral; los otros dos eran el Teatro Grande (Bolshói), de ópera y ballet, y el Teatro Pequeño (Mali), dramático. <<

[337] Las primeras representaciones teatrales a partir de un texto escrito se dan en Rusia en el siglo XVII. Antes solo existían unas representaciones ambulantes semejantes al arte de los juglares europeos. <<

[338] Tan solo dos meses después de la toma del poder, el gobierno encabezado por Lenin publicó un decreto de nacionalización de todos los teatros rusos, según el cual todas las salas pasaban a ser propiedad del Estado, que fijaría los precios de las entradas, revisaría el repertorio y dotaría de recursos financieros y materiales a las compañías. <<

[339] Antón Ivánovich Denikin (1872-1947), teniente general del ejército zarista y uno de los organizadores de la estrategia militar contrarrevolucionaria. <<

[340] A. V. Lunacharski era el comisario popular de Instrucción, cargo equivalente a nuestro ministro de Cultura, y E. K. Malinóvskaia estaba al cargo de la Dirección de Teatros Estatales Académicos; ambos seguían las directrices marcadas por Lenin sobre la conservación de la herencia teatral que, en el caso del Teatro del Arte, estaba considerada de importancia prioritaria. <<

[341] Nikolái Andréievich Andréiev (1873-1932), escultor y artista gráfico que alcanzó gran popularidad gracias a la serie de grabados y esculturas de Lenin que realizó en los primeros años de la Revolución. <<

[342] La idea de montar el misterio de Byron surgió en 1907, pero la censura zarista prohibió su representación. Tras el triunfo de la revolución, Stanislavski volvió a considerar el montaje de *Caín*, pensando que la rebeldía contra el poder divino, expresada en la obra tendría mejor acogida. Sin embargo, el público reaccionó con indiferencia y, tras su estreno el 4 de abril de 1920, la pieza se representó siete veces y fue retirada de cartel. <<

[343] Juegos de salón. <<

[344] De 1919 a 1926 el Estudio de Ópera trabajó en el domicilio de Stanislavski, primero en el piso que ocupaba en la calle Karetni Riad y después en el edificio unifamiliar del callejón Leontiev, actualmente Casa Museo Stanislavski. En 1926 se convirtió en el Teatro Estudio Nacional de Ópera Stanislavski y en 1928 pasó a denominarse Teatro de Ópera Stanislavski, dirigido por él hasta su muerte en 1937. En 1941 se fusionó con el Teatro Musical V. I. Nemiróvich-Dánchenko, dando origen al Teatro Musical Stanislavski— Nemiróvich-Dánchenko, cuya actividad continúa hasta el momento presente. <<

[345] Stanislavski se refiere aquí a los ataques que el teatro Bolshói, lo mismo que el Teatro del Arte y muchos otros centros de estética realista, recibían del Proletkult, organización formada por artistas y teóricos de tendencia vanguardista. El Proletkult (acrónimo de «cultura proletaria») estaba liderado por el físico y escritor de ciencia ficción Aleksander Aleksándrovich Bogdánov (1874-1928) y defendía la idea de que todo el arte anterior a la Revolución de Octubre representaba la ideología burguesa: era, por lo tanto, enemigo de la revolución y por eso debía ser eliminado. <<

[346] El estreno de *Werther* de Massenet fue el 2 de agosto de 1921. *Evgueni Onegin* de Chaikovski se estrenó en el Estudio de Ópera el 23 de junio de 1922 con acompañamiento de piano y se volvió a representar el 24 de noviembre de ese mismo año en el Teatro Nuevo, acompañada esta vez por la orquesta del teatro Bolshói. <<

[347] Stanislavski pone intencionadamente la palabra *grotesco* entre comillas como crítica a la tendencia, muy extendida en el teatro ruso de la década de 1920, de emplear estéticas actorales lo más alejadas posible que se pueda del realismo, sin tener en cuenta el contenido de la obra del dramaturgo. En varias ocasiones Stanislavski manifestó, de palabra y por escrito, que lo grotesco verdadero consiste en tomar el contenido de la obra, condensarlo y expresarlo de la forma más ostensible, llegando si es preciso a la parodia. <<

[348] Iván Nikoláievich Kramskói (1837-1887), pintor realista, autor de numerosos retratos de gran profundidad psicológica. Retrató, entre otros, a Tolstói, Dostoievski, Tretiakov y al zar Alejandro III.

Vladímir Egrafóvich Tatlin (1885-1953), pintor constructivista. Realizó numerosas escenografías y diseños de vestuario teatral. En los años a que alude Stanislavski, Tatlin era el máximo representante del constructivismo en pintura. <<

[349] Mijail Ivánovich Glinka (1804-1857), considerado como el primer compositor ruso cuya obra tuvo reconocimiento internacional. Ejerció una notable influencia en compositores posteriores como Rimski-Kórsakov o Mussorgski.

Ígor Fiódorovich Stravinski (1882-1971), compositor y director de orquesta cercano a los círculos de «El Mundo del Arte». Su estilo musical experimentó importantes transformaciones a lo largo de su vida. En 1910 abandonó Rusia, adoptando primero la nacionalidad norteamericana y más tarde la francesa. <<

[350] B. A. Ferdinándov y N. M. Tseretelli fueron actores del Teatro del Arte que más tarde pasaron al teatro Kámerni. En su estilo interpretativo se daba una gran influencia de la danza, la acrobacia y la *commedia dell'arte*. <<

[351] Kazimir Severínovich Malévich (1879-1935), pintor de tendencia cubista y abstracta. Encabezó la corriente suprematista, caracterizada por el empleo de formas geométricas y colores puros y compactos, sin degradar. <<

[352] En 1922 el Teatro del Arte emprendió una gira por Europa occidental y Estados Unidos. La compañía ofreció un total de 561 funciones repartidas entre Alemania, Checoslovaquia, Francia, Yugoslavia y Estados Unidos. El repertorio estaba formado por *El zar Fiódor Ivánovich*, *El huerto de los cerezos*, *Los bajos fondos*, *Tras hermanas*, *Ivanov*, *Tío Vania*, *La posadera*, *El doctor Stockmann*, *El mejor escribano echa un borrón*, *Los hermanos Karamázov*, *La provinciana*, *En las garras de la vida* y *La muerte de Pazujin*. La gira fue un éxito tanto de crítica como de público, pero para Stanislavski supuso una nueva constatación del desinterés que mostraban sus actores por sus investigaciones y experimentos en el terreno del entrenamiento actoral. <<

[353] Durante la gira del Teatro del Arte Nemiróvich-Dánchenko montó en al Estudio Musical *Lisístrata* (1923) y *Carmencita y el soldado* (1924). <<

[354] *Vampuka, la novia africana* es el título de una ópera-parodia con música de V. G. Erenberg, que se burla de los absurdos convencionalismos y de los tópicos y clichés propios de los montajes de óperas. Se estrenó en 1908 en el teatro Krivoie Zérkalo (El Espejo Torcido). La palabra *Vampuka* se acabó convirtiendo en sinónimo de representación pretenciosa, superficial y disparatada. <<

[355] Pavel Stepánovich Mochálov (1800-1848), actor considerado una de las cimas de la interpretación romántica. Debutó a los diecisiete años y casi toda su vida profesional estuvo vinculada al teatro Mali, donde interpretó más de cien obras de todo tipo, de superficiales vodeviles a tragedias de Shakespeare, Schiller o Voltaire.

<<

[356] Elena Virginia Riccoboni (1686-1771), actriz, dramaturga y escritora italiana, hija del también actor Ludovico Andrea Riccoboni. <<

[357] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dramaturgo, teórico y crítico literario alemán, considerado el escritor más importante de la ilustración alemana. Trabajó como dramaturgo y consejero literario del Teatro Nacional de Hamburgo, el primer teatro público creado en Alemania. La recopilación de críticas y análisis de obras y espectáculos teatrales conocida como *Dramaturgia de Hamburgo* es uno de los estudios que más influencia han ejercido, incluso actualmente, en la escritura y la representación teatral. <<

[358] Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), dramaturgo, director y empresario teatral alemán, considerado el principal reformador del teatro, al que apartó de las formas medievales, vigentes en Alemania hasta el siglo XVIII, para introducirlo en la Ilustración. <<

[359] Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dirigió el Teatro Ducal de Weimar entre 1791 y 1813, y escribió en ese período algunos opúsculos sobre la práctica teatral, entre ellos un curioso reglamento que debía observar todo el personal del teatro. <<

[360] François Joseph Talma (1763-1826), actor francés. Debutó en 1787 en la Comédie Française, donde trabajó hasta su retiro. Junto con su amigo y colaborador artístico, el pintor Jacques-Louis David, fue el introductor de la exactitud histórica en trajes y decorados, así como de la verosimilitud y la observación de la realidad en la interpretación. <<

[361] Esta frase no es una figura simbólica. En la época en que escribió *Mi vida en el arte*, Stanislavski ya manifestaba síntomas de la parálisis progresiva que le llevaría a dirigir una ópera y a impartir clases tumbado en un sofá. <<