

Infancia artística

Terquedad

Nací en Moscú en el año 1863, en el límite de dos épocas. Aún recuerdo algunos restos del régimen de servidumbre¹, las velas de sebo, las lámparas de aceite, los *tarantás*², las *dormeuzas*³, 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*⁴, 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 comunis-

¹ 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.

² Carruajes de cuatro ruedas que podían desmontarse para colocar esquíes en su lugar durante el invierno, convirtiéndolos así en un trineo.

³ Del francés *dormeuses*, dormilonas. Carruajes que permitían viajar tumbado.

⁴ Acorazados que tienen todos los cañones de idéntico calibre.

mo. 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 industrial⁵. 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.⁶, 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

⁵ 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.

⁶ Aleksandra Mijáilovna Bostangioglo.

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 verstas⁷ 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

⁷ Medida rusa de longitud, equivalente a 1,06 kilómetros.

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 bis⁸ 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,

⁸ En el argot teatral se llamaba así a las escenas que, ante un intenso aplauso del público, se repetían por segunda vez.

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 Vera⁹.

–¡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 *ino 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 *ino te dejaré ir a ver a tía Vera!*

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

–Pues *ino te dejaré* ir a ver a tía Vera! Pues *ino 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 *ino te dejaré* ir a ver a tía Vera! –repetí

⁹ Vera Vladimirovna Shapóznikova, hermana mayor del padre de Stanislavski.

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 ino 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 ino 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 Voronói¹⁰ (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*¹¹, 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.

¹⁰ Nombre que deriva de *vorónnaia loshad*, en ruso «caballo moro».

¹¹ Especie de capuchón.

«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 empecé a lamer mi rostro con su sucia lengua. El grueso y pesado abrigo fuertemente atado con el *basblik* 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 dármele. 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.»

¡Perdese 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 arrêtée*»,¹² 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–. *Tu l'as voulu, George Dandin!*¹³ ¡Haz de una vez lo que tienes que hacer!

Papá se levanta, se despreza, 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

¹² Acrobacia fija.

¹³ «¡Tú lo has querido, Georges Dandin!» Frase de la comedia de Molière *Georges Dandin*.

número. La *Danse du châte*¹⁴, 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*.

¹⁴ Danza del chal.

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* pelirrojo¹⁵, 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

¹⁵ 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.

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 belleza 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 respe-

to. 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 distrayendo 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-

ba 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 incomprendible 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 niñeras 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*¹⁶ 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. Mámontov¹⁷ 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

¹⁶ Do sostenido.

¹⁷ 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.

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 Oteló, 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 Oteló 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.¹⁸

¹⁸Tommaso Salvini (1829-1916), famoso actor trágico italiano, célebre por su interpretación de Oteló. Visitó Rusia en varias ocasiones. Véase el capítulo «Oteló».

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 Tretiakov¹⁹, 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.

¹⁹ 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.