

STANISLAVSKY Y SU HUELLA

Por BARTOLOMÉ OLSINA

Dice Stanislavsky en *Mi vida en el arte*, libro escrito en 1923 durante su estancia en Estados Unidos, a petición de un editor americano y que no apareció en ruso hasta 1925: «Cuanto más grande es el artista, tanto más se interesa por la técnica de su arte».

Así el *padre del teatro ruso* conducía a sus discípulos en busca de la verdad, a través del ejercicio constante y diario de esta técnica.

«¿Por qué el pintor, el escultor, dedica diariamente un determinado tiempo para pintar, para plasmar, y considera irremediabilmente perdido el día que pasó sin que hiciera algo, mientras que el artista dramático tiene el permiso de no hacer nada, pasarse los días muertos en los cafés, en compañía de damas hermosas, y esperar que, durante la noche, Apolo le arroje desde las alturas la “inspiración”?»

sigue preguntándose Constantino en el mismo libro. Para él la «inspiración», en su sentido más peyorativo, debe quedar suplida por «me-

memoria emotiva». Así en un ejercicio advierte a sus discípulos del peligro de la «mecanización» de las emociones: «Una forma externa preparada de antemano es una tentación terrible para el actor». Y en una clase anterior había dicho, preparando al actor: «Sean despiadados en desarraigar de ustedes toda tendencia a la exageración y a la actuación mecánica». Y un día, después de la repetición del ejercicio con el loco, que había salido falso y afectado por un exceso de seguridad, de fidelidad a un patrón ya hecho, dice: «Cualquiera pensaría que han fotografiado la primera actuación», y añadió: «Con ello han probado que tienen memorias particularmente fieles para el aspecto externo de un papel». «En cuanto a memoria emotiva, no hubo hoy ninguna señal de ella.»

Y cuando los desalentados discípulos le pidieron explicar esa denominación, les dijo:

«— Yo podría ilustrarles eso como hiciera Ribot, que fue la primera persona que definió este tipo de memoria, contándoles un cuento:

Dos náufragos habían sido arrojados sobre unas rocas por la pleamar. Una vez que fueron rescatados, narraron sus impresiones. Uno recordaba hasta el más ínfimo acto que había hecho; cómo, por qué y dónde había ido, dónde había trepado, dónde había descendido, dónde había saltado, dónde había ba-

jado. El otro no recordaba en absoluto el lugar. Sólo tenía memoria de las emociones que había experimentado. Una tras otra, deleite, temor, esperanza, duda y, finalmente, pánico.

La primera vez les sucedió exactamente lo mismo que a este segundo náufrago: Recuerdo claramente el atolondramiento, el pánico que se introdujo ante la sugestión del loco. Toda la atención estaba centrada en el objetivo ficticio detrás de la puerta, y una vez que se hicieron cargo del caso, comenzaron a actuar con verdadera excitación.

Si hoy hubieran sido ustedes capaces de hacer lo que el segundo hombre del cuento de Ribot, es decir, revivir todas las emociones que experimentaron la primera vez, y actuar sin esfuerzo, involuntariamente, entonces yo hubiera dicho que ustedes poseían una memoria emotiva excepcional. Infortunadamente, ese es el problema más común. Por consiguiente, me veo obligado a ser mucho más modesto en mis exigencias. Admito que pueden empezar el ejercicio y permitir que el plan externo les conduzca. Pero después de ello deben permitirle que les recuerde sus primeros sentimientos y entregarse a ellos como a una fuerza guiadora a través del resto de la escena. Si pueden hacerlo, diré que poseen una memoria emotiva no excepcional, pero muy buena.

Si debo restringir aún más mis exigencias, entonces les diré: actúen con el esquema físico del ejercicio, aun cuando no les recuerde las primeras sensaciones y aunque no sientan el impulso de mirar a las circunstancias dadas del argumento con una mirada fresca y nueva. Pero entonces dejen que vea que

saben utilizar su técnica psíquica para introducir nuevos elementos imaginativos que despierten esos sentimientos dormidos.»

En esta alusión al doctor Ribot tenemos, pues, una de las principales fuentes en las que bebió Stanislavsky, para el desarrollo de sus enseñanzas. Como muy bien ha señalado Nikolai A. Gorchakov en su libro *El Teatro en la Rusia soviética*, «El punto de partida del sistema Stanislavsky está en la psicología de Armando-Teódulo Ribot» (1899-1916). La traducción rusa de *Psicología de los sentimientos* apareció en 1896, casi dos años antes al de la fundación del Teatro de Arte, de Moscú, traducción debida a F. Paulenkov y editada en San Petersburgo. Y veamos ahora el análisis hecho por Gorchakov de este sistema en el libro anteriormente citado.

Es el siguiente:

«En el primer bosquejo de su sistema Stanislavsky dividió el trabajo del actor en seis procesos básicos:

1.º El deseo preliminar. — El deseo de trabajar es despertado.

2.º Aspirar. — La capacidad que ha surgido del deseo del actor para trabajar encuentra el material inicial para su tarea, tanto internamente como externamente, en sí mismo.

3.º Experimentación. — El actor crea y vive a través del carácter interno y externo de lo que ha

creado, aunque en un principio sea sólo en sueños.

4.º Impersonificación. — El actor crea un recubrimiento externo para el carácter así entrevistado sin fusión.

5.º La experiencia y la impersonificación están enlazadas.

6.º Influencia. — El trabajo del actor ante el público impulsa al auditorio a compartir las experiencias del actor.

Al igual que Meyerhold, Táirov se opuso a la psicología, ridiculizó los esfuerzos de Stanislavsky para dar a conocer la vida a los actores según se vive y usarla como fuente de su trabajo. No consideró digno de un artista “deambular continuamente como si en su corazón y ojos existieran unas cámaras para transmitir lo que se observa de la vida, al escenario”. El sistema de Stanislavsky favorecía la “Memoria efectiva”, el análisis psicológico y la búsqueda de genuinas emociones y acciones. Táirov encontró que todo esto destruía el arte del actor. Todos los artificios naturalistas de Stanislavsky quitan al actor su calidad creativa, pensaba Táirov, y les transforman desde la soberanía del escenario en “una persona dulce y sensitiva que no es un mal sicólogo, pero resulta bastante neurótico, que experimenta sinceramente los infortunios y alegrías de su vecino, pero que no crea nada en absoluto para el teatro”. “El idioma en el teatro naturalista está plagado de impurezas copiadas del idioma vulgar de la vida, y el gesto en esta clase de teatro resulta ilustrativo cada día y con frenillo.”

La verdad de la vida triunfa en el teatro natu-

ralista, pero el arte es demolido. Por lo regular, Táirov sostenía que el escenario naturalista era una plaga en las artes del teatro, porque destruía la forma.

No existe de ninguna manera arte, ni puede haber ninguno, sin la forma. El teatro naturalista ha sufrido el daño de una disentería, de falta de forma. Por concentración exclusiva sobre la experiencia, privando al actor de los medios para expresarse, subordinando su trabajo a la verdad de la vida con todas sus incidencias, el teatro naturalista ha aniquilado la forma del escenario. Esta forma tiene sus leyes propias, y éstas no son predicadas sobre la vida. Por esto el teatro naturalista no es esencialmente un teatro genuino y no ha dado nunca unos trabajos acabados a las artes teatrales.

Táirov, sin embargo, refutaba también el teatro simbolista de Meyerhold. Encontraba que este teatro había huido de su cautividad adulterada hacia "la verdad de la vida", pero había caído cautivo de la literatura, pintura y de la dictadura del director. Meyerhold había transformado el actor en un muñeco, un borrón lleno de color, un suplemento al excelente decorado del diseñador, destruyendo el "ego creativo" del actor.

Táirov había refutado la tesis (el teatro naturalista) y la antítesis (el teatro simbolista). Declaró que había encontrado la síntesis. Fue el primero en localizar su "síntesis escénica" en pantomima. La pantomima es un concepto de mucha envergadura y de mucha desnudez espiritual. Las palabras se mueren, y son reemplazadas por el nacimiento de

la acción genuinamente escénica. La acción escénica a primera vista es una forma llena de emoción tensa y creativa que fluye hacia un gesto adecuado completamente.

Solamente el gesto emocional es suficientemente fuerte para expresar el arte del teatro genuino, el arte de la pantomima. Él sólo posee la llave para la forma genuina, forma que está llena de sentimientos creativos, forma emocional. "El gesto emocional", la "forma emocional" es la síntesis escénica para la cual nos hemos ido preparando en nuestro trabajo, y aparte de ésta no existe ningún éxito en el teatro contemporáneo y hasta en el teatro en general.

La afirmación de Táirov diciendo que el teatro genuino estaba basado sobre la pantomima no era nueva.»

Además,

«... repetía el punto principal del sistema creativo de Meyerhold. El nuevo elemento era lo que Táirov entendía por la palabra emoción. Su idea contradecía la experiencia y la verdad de "sentimientos" encontrada en el Teatro de Arte, de Moscú. Fue también una experiencia, pero una experiencia creativa, más que experiencia de la vida. Según él explicaba: "la emoción creativa toma sus jugos, no de la vida real (ni el actor, ni nadie más), sino de la vida creada para el carácter del escenario, a quien el actor recoge del país maravilloso de la fantasía hacia su existencia creativa".

La esfera de las emociones es más noble que las

experiencias "sicológicas" que los actores del Teatro de Arte, de Moscú, usaban para crear una infección "sicológica" en el medio teatral. Radica en el reino legendario de la "fantasía". El carácter de escenario es una síntesis de las emociones y las formas producidas por la fantasía creativa del actor.

Accidentalmente, Stanislavsky hizo otro descubrimiento que tuvo que tener un papel decisivo con su nuevo sistema técnico interno. Encontró que cuando su atención en el escenario estaba absorbida por la experimentación con su libertad muscular, perdía el sentido de que había un auditorio al otro lado de las candilejas y dejaba de temer: Durante minutos en aquel instante había olvidado que estaba en el escenario, y era precisamente en aquellos momentos que su emoción creativa interna era especialmente buena. De ahí que, debido a la primera regla sobre la libertad muscular, se descubriera una segunda regla: las fuerzas de concentración del actor eran especialmente importantes para el sentimiento creativo interno. Stanislavsky estableció que el trabajo del actor incluye, primero que todo, completa concentración de su entera espiritualidad y naturaleza física; comprende no tan sólo la visión y el oído, sino también todos los cinco sentidos humanos.»

Y después de esto nos vemos tentados a hacer un inciso para recordar al gran maestro francés Charles Dullin, cuando nos dice en su libro *Recuerdos y notas de trabajo de un actor* :

«Es, pues, un error que desgraciadamente está profundamente arraigado, el que profesan gente de espíritu que pretenden que el artista de teatro puede prescindir de la escuela.

(También en España, decimos nosotros.)

El miedo al maestro, el desprecio del oficio, son defensas del impotente o del perezoso.

Van Gogh copiaba a Millet en sus comienzos, y ha sido Van Gogh; quizá porque tuvo al empezar la humildad que le permitió aprender el oficio de pintor antes de soñar en revolucionar las reglas de la pintura.»

Dullin también siguió en sus enseñanzas esta lección infantil que predicara Stanislavsky, basada en los cinco sentidos humanos: ver, oír, oler, tocar y gustar.

«Seguir el vuelo de un pájaro en el espacio.

Tendido en la hierba, observar un insecto...

Escuchar campanas, a lo lejos.

Escuchar el paso de alguien que se acerca.

Aspirar un perfume agradable.

Respirar el aire fresco de la mañana.

Sentir un olor desagradable.

Probar la temperatura del agua con vuestra mano.

Gustar una fruta cogida del árbol.

Gustar vinos de distinto sabor.

Beber algo amargo.»

Y sigue recordando Gorchakov: «... este trabajo, además, incluye el cuerpo, pensamiento,

la imaginación, la voluntad, el sentimiento, la memoria y la imaginación». Stanislavsky, en sus métodos, también estimulaba el desarrollo de la imaginación. Y pedía al actor un informe *completo* sobre la vida de las personajes. «El dramaturgo es, por lo general, avaro de comentarios», decía.

«El espíritu entero y la naturaleza física deben estar dirigidos a crear lo que tenga que ocurrir en el corazón del ser representado. Sería difícil sobreestimar la importancia de este descubrimiento. Recordemos que dio auge a aquellas partes del sistema de Stanislavsky, como son el círculo de la atención y el fenómeno todavía más importante de la soledad pública.

EL CÍRCULO DE ATENCIÓN

Concentración de la atención

«A fin de olvidarse del público, deben ustedes interesarse por algo en el escenario»

y así pide a los alumnos el estudio y examen minucioso de cualquier objeto del escenario. Y uno de ellos dice: «Cuando volví al estudio del esmalte extendido sobre la superficie de la mesa sentí el deseo de levantarlo con algún instrumento agudo». Cosa que nos ha pasado también a nosotros, ante algunas pinturas infor-

malistas. ¿Pretendían sus autores émulos de Stanislavsky, concentrar únicamente nuestra atención?

«Evidentemente, antes de poder determinar puntos de atención a cualquier distancia, será necesario aprender a mirar y a ver cosas en el escenario a cualquier distancia. Se siente la proximidad del público y cada uno se pregunta: “¿Por qué me miran?”

La absorción en la acción interna fue la catapulta empleada para aislar al actor del auditorio, para crear en él un sentimiento de soledad ante la multitud, y solamente por este procedimiento puede el actor sentirse completamente dentro de los pensamientos y experiencias del papel.

Timidamente, pero persistentemente, Stanislavsky se mantuvo investigando nuevas directrices para su sistema. Descubrió la fórmula mágica del “si fuese”. Stanislavsky consideró que el “si fuese” es el principio de actuación creativa.

En el momento en que el “si fuese” aparece, el actor es transportado del plano de la vida real al de la vida que está imaginando. Una vez lo cree, puede empezar el actor a trabajar. El escenario es la verdad en la cual el actor sinceramente cree, y aun cuando una obvia falsedad, deba convertirse en realidad en el teatro, para que se convierta en arte.

En el futuro los bolcheviques harán un empleo brillante de la conclusión final de Stanislavsky, a fin de transformar la obvia mentira de propaganda en la verdad del escenario.

Desde un principio el sistema Stanislavsky di-

rigió los problemas de actuación con un conocimiento de la sicología humana. Y esta fue la diferencia decisiva entre Stanislavsky y otra gente de teatro durante el período "Fin de siècle". La mayoría de los demás consideraban que la intrusión de la ciencia en el sagrado reino de Apolo era una tosca blasfemia.

Stanislavsky repetidas veces insistió en que si un arte tan inspirado, grande y puro como es la música tiene bases teóricas profundas y científicas, el arte del actor no tiene razón para eludir la ciencia.

El doctor Ribot explicaba que el ideal final de toda memoria consiste en preservar la imprompta que dan las experiencias, de forma que se pueda comparar, en fuerza, a la impresión original. Las ideas de Ribot no eran, en general, aplicables a la representación, porque establecían que una persona comprende completamente todos los aspectos de las emociones reproducidas. Stanislavsky, sin embargo, observó con frecuencia la distinción de experiencia en las tablas y en la vida.

Si no fuera por esta diferencia — declaraba Stanislavsky —, el actor que representara unos papeles trágicos podra difícilmente representar los tormentos femeninos de su corazón diariamente y morir de muerte trágica por su causa. Observó que, a diferencia de los individuos en la vida real, los actores dirigen sus emocionalismos altamente excitados, de acuerdo a los designios pretendidos por el papel representado. Su conciencia controla siempre sus experiencias. Y de ninguna manera les deja perderse en estas experiencias. A pesar de ello, muchos de los oponentes de

Stanislavsky adelantaban persistentemente un cargo que no era cierto: que su sistema no hacía distinción entre la vida y la escena, siendo por tanto deficiente.

Stanislavsky continuó y profundizó más que Ribot en cuanto a la anulación del emocionalismo altamente excitado. Estas memorias fueron una arma poderosa en su sistema para salvar a un actor de los clisés estereotipados.

Táirov nunca explicó completamente la palabra misteriosa "emoción" o su idea de "carácter de escenario". No reveló lo que era más importante en las artes escénicas, y esto es lo que precisamente ha explicado el sistema Stanislavsky tan ampliamente y de manera tan convincente. Táirov nunca reveló cómo el proceso creativo creó el carácter en la escena, pero dejó el proceso envuelto en misterio. "El secreto del cómo un carácter escénico es engendrado, es tan maravilloso y tan incomprensible como el misterio de la vida y de la muerte. Si el secreto fuese sondeado y analizado con éxito, el arte dejaría de existir."»

Del segundo Teatro de Arte, de Moscú: «Cuando murió Vagtangov, en 1922, Chekhov (sobrino del dramaturgo) pasó a ser el líder del primer estudio. En 1924 el primer estudio quedó constituido en forma de Teatro de Arte, de Moscú». Aunque Chekhov había sido educado en el teatro de Stanislavsky, en el registro especial del «Primer Studio» encontraríamos esta nota de puño y letra de Stanislavsky, y dirigida a él:

«¡Qué vergüenza, Micha! En treinta años yo no he llegado tarde para entrar en escena más que una sola vez, y usted tantas veces en dos años. ¡Encuentre una solución a este problema!»

«Chekhov empezó con el mismo punto de partida, al igual como los demás reformadores del Teatro soviético. Él, como militante, refutaba el neutralismo. “Simplicidad tal como existe en la vida” y “precisa transmisión fotográfica” como es en el escenario. Era un convencido antroposofista. A través de sus años de actuación en el escenario se mantuvo fiel a la idea de Rudolf Steiner, “donde el trabajo empieza”. La idea creadora se despierta, no por lo que es, sino por lo que puede ser; no por realidad, sino por potencialidad. Chekhov intentó oponer el sistema analítico de Stanislavsky y el método creativo del Teatro de Arte (ambos los consideró él perniciosos, porque conducen al naturalismo) con el principio sintético. El trabajo del actor debe proceder, no de las partes hacia el total, sino de la “prepercepción y percepción del total”. Este pensamiento está detrás de la principal diferencia entre método de Michael Chekhov y el de cualquier otro. Chekhov insistió sobre el predominio de la fantasía con imaginación e inspiración del arte de actuar. »

UNIDADES Y OBJETIVOS

«No dividan una obra más de lo necesario y no utilicen pormenores como guía. ¿Cuál es la esencia

de la obra, aquello sin lo cual no puede existir? Repasan entonces los puntos principales sin entrar en pormenores.»

COMUNIÓN CON UNO MISMO

Este capítulo es una de las cosas más bellas y profundas que se han escrito en materia de teoría teatral. Dice:

«He leído lo que los hindúes dicen acerca de este tema. Creen en la existencia de una clase de energía vital llamada Prana, que da vida a nuestro cuerpo. De acuerdo con sus cálculos, el centro vital de dicho Prana es el plexo solar. En consecuencia, además de nuestro cerebro, que es aceptado generalmente como el centro nervioso y psíquico de nuestro ser, tenemos cerca del corazón una fuente similar en el plexo solar.

He tratado de establecer comunicación entre esos dos centros, con el resultado que no sólo sentí que existían, sino también que, en realidad, entran en contacto uno con el otro. El centro cerebral parece ser el asiento de la conciencia, y el centro nervioso del plexo solar, el asiento de la emoción.

La sensación fue de que mi cerebro mantenía comunicación con mis sentimientos. Me alegré, porque había encontrado el sujeto y el objeto que andaba buscando. Desde que hice el descubrimiento pude comunicar conmigo mismo en el escenario, tanto en voz alta como en silencio y con perfecto dominio de mí mismo.»

Y más adelante :

«Ven ustedes, cuando quieren comunicarse con una persona, buscan primero el alma (en los ojos), su mundo interior. Traten ahora de encontrar mi alma viva: la verdadera.

— ¿Cómo? — pregunté.

El director se asombró:

— ¿No ha extendido nunca sus antenas emotivas para palpar el alma de otra persona? Míreme con atención. Trate de entender y sentir mi disposición interior. Así, así es la manera. Ahora diga cómo me encuentra.»

El P. Xirinachs, en un texto reciente, titulado *Llibertat del germà cos*, y el P. Michel Quoist, en una de sus Plegarias, parecen seguir también el pensamiento de Stanislavsky, con un sentido más trascendental y dentro de un plano poético. Los comienzos de Stanislavsky como actor fueron muy duros y descorazonadores. Un crítico amigo suyo escribía :

«El temperamento de Stanislavsky es más bien pesado, su lenguaje es difícil, y él mismo, tan encantador fuera del escenario, carece de innato encanto artístico. El espectador no se entrega fácilmente a él, la victoria no corre hacia su encuentro, por su causa; muy a menudo tiene que conseguirla tras una lucha dura y pesada.»

Stanislavsky empieza su carrera de «regisseur» con *Los frutos de la enseñanza*, de Tolstoy, y *Otelo*, de Shakespeare. Todavía bajo el influjo del duque de Meiningen, adopta ciegamente los principios de su director artístico Cróneck; en cuanto a fidelidad histórica, en decorados y vestuarios. Pero la Compañía de Meiningen contaba con grandes actores capaces de superar la «pomposa presentación del espectáculo». No así la Compañía de la Sociedad de Arte y Literatura, formada, en su mayoría, por aficionados.

Al cabo de algunos años, después de una conversación que duró dieciocho horas consecutivas, conversación mantenida entre Vladimir Ivanovich-Danchenko, profesor de Arte escénico de la Filarmónica de Moscú, y Stanislavsky, nace, el 21 de junio de 1897, la idea del Teatro Artístico de Moscú, que tan honda huella había de marcar en el mundo escénico.

El Teatro Artístico se inauguró con una tragedia de Alexis Tolstoy, *El Zar Feodor Ivanovich*. La iniciación, pues, «tendía al carácter historico-arqueológico», según confesión del propio Stanislavsky. De quien escribió el profesor Danchenko, refiriéndose a él en este momento en su libro *De lo pasado*:

«... yo tenía que reconocer la ventaja que Stanislavsky me llevaba en la aplicación de los nuevos métodos de distribución y combinación de los actores, mise-en-scène, elaboración de caracteres y planteamiento de cuadros de muchedumbre. La riqueza de su fantasía, las invenciones y las innovaciones, la habilidad con que utilizaba el espacio escénico aprovechando hasta el máximo cada milímetro, todo hacía su escenografía interesante y variada.»

Unos años más tarde, en 1900, con la puesta en escena, por Stanislavsky, de *La gaviota*, cuya figura quedaría ya como emblema glorioso del Teatro Artístico, el «padre del teatro ruso» abandonó lo «arqueológico» para adentrarse en su teatro realista-psicológico, y dice :

«Los que pretenden representar las obras de Chéjov se equivocan, en ellas hay que ser, es decir, vivir, existir, yendo por la principal arteria de su espíritu, la cual yace en lo más profundo.»

Había llegado, dice Galina Tolmacheva, al «teatro de clima, de vivencias y sentimientos íntimos». Cinco años más tarde (1905), el propio Stanislavsky deja atrás el camino ya conseguido ; se revuelve contra sus propias victorias, y, combativo, dice : «El realismo, el ambiente, ya han consumido su vida. Ha llegado el momento de lo irreal en escena»: el simbolismo. Y con Me-

yerhold crea un Teatro-Estudio para intentar nuevas búsquedas estéticas. Este Teatro-Estudio no abriría nunca sus puertas al público. El simbolismo conducido por Meyerhold y sus colaboradores corría para Stanislavsky el peligro de convertirse en teatro de títeres. Unos años atrás, en 1895, el poeta simbolista Valerio Briusov había dicho: «Las obras de Maeterlinck deben ser representadas por títeres, porque los actores echan a perder todo con su excesiva realidad».

Y Stanislavsky, después de disolver el Teatro-Estudio, escribía:

«El teatro es ante todo el actor, y no puede existir sin el actor; mientras que en el teatro proyectado por Meyerhold vemos a un régisseur de talento tratando de cubrir con su propia persona todo el lugar de los actores, quienes no son sino arcilla en sus manos y sirven sólo de intermediarios para que el “régisseur” realce sus interesantes ideas.»

Y he ahí los peligros del simbolismo y del propio sistema Stanislavsky, tan atacados en su tiempo también. El protagonista de *La Idea*, de Leónidas Andreiev, enfermó gravemente buscando «verdaderas vivencias» y sintiendo las «verdaderas emociones» del ser desequilibrado, que debía interpretar.

En este sentido habló cruda y francamente

Nemirovich-Danchenko, dirigiéndose a los jóvenes actores en 1936:

«Las vivencias del actor no están identificadas con las del personaje que interpreta. *El actor no tiene por qué sufrir sobre el escenario del mismo modo que sufre en la vida.* Esta identificación ocurre de vez en cuando, pero es peligrosa. Puede uno enfrentarse fácilmente con la historia. Y ni aún con eso se llegará a la identificación completa, porque mientras que en la vida uno solamente sufre, en el teatro el actor que sufre su personaje está, en alguna parte de su cerebro, alegrándose de su arte... Sus sufrimientos le proporcionan alegría, y por consiguiente no son idénticos a los sufrimientos reales... Decimos que no se puede subir a escena en un estado de ánimo por así decir ordinario. Sin embargo, en Schaliapin era característico y se pavoneaba de ello, que mientras esperaba su salida hacía bromas y chistes, y después, de repente, dando espaldas a su auditorio, entraba en escena y en su papel...»

También a nosotros un testigo presencial, el escultor Matamala, nos ha contado algunas veces cómo el gran Enrique Borrás, en el desaparecido Teatro Novedades, interpretando la agonía de *El místico*, de Rusiñol, podía dictarle a un camarero situado entre bastidores, entre estertor y estertor agónico, la minuta para su cena, y cómo nuestro público, conmovido, lloraba entre tanto incontinentemente. Desde que

en 1938 Stanislavsky publicó en Moscú su libro capital, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El revivir*, volumen 2.º de sus obras completas, que edita la Academia de Ciencias de la U.R.S.S., obra que vio la luz en Nueva York, en versión de Elizabeth Reynolds Hapgood, aprobada por el propio Stanislavsky y dedicada a su esposa con estas significativas palabras: «Dedico mi obra a María Petrovna Lilina, mi mejor alumna, mi actriz preferida, colaboradora inalterablemente devota de todas mis búsquedas teatrales», numerosas escuelas de arte escénico europeas y americanas han hallado en él un manantial, que no cesa de brotar. Y quizá no se encontraría juicio más justo sobre el mismo y su autor que el expresado por Galina Telmacheva:

«Realmente heroica fue la tarea que le correspondió realizar: destruyó el espíritu conservador y la inercia que enmohecían el movimiento escénico de los actores, tanto en la labor individual como en su conjunto; luchó hasta el final contra los métodos anquilosados, combatiendo esa cómoda leyenda sobre el “actor gracias a Dios”, que nada necesita fuera de su talento innato; inventó una técnica del alma-
psicotécnica formando una colectividad creadora, y lo que es más asombroso, luchó contra sí mismo y su sistema con una sinceridad propia tan sólo de los verdaderos y abnegados servidores del arte.»

A los diez años de la publicación en la U.R.S.S. de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Lee Strassberg crea, en Nueva York, el Actors Studio, que se establecería después en una vieja iglesia griego-ortodoxa de la calle 43 y en la que se formarían y desde la que se lanzarían esas figuras estelares del cine y teatro americanos de todos conocidas. Los dioses de esta iglesia griega son ahora Eleonora Duse y Stanislavsky. Fue de la confrontación de estas dos figuras excepcionales que nacieron nuevas rutas para el arte interpretativo. Y para Strassberg, el que se desvía de esas rutas marcadas por sus dioses — la Duse y Stanislavsky — deja de pertenecer a su Studio. Porque se equivoca quien crea que las enseñanzas de Stanislavsky son para Strassberg y sus colaboradores una lección cerrada.

James Dean había dicho a Louella Parsons: «Todavía una vez más hágame usted, se lo ruego, el honor de creerme; yo no he sido nunca eso que se llama corrientemente un mal alumno». Él pensaba también: «Para realizar todo lo que quiero emprender necesitaría cien años...». Sí; el camino es largo, y desgraciado de aquel — el que enseña y el que aprenda — que crea ya haber llegado al final.

A alguien quizá pueda extrañarle la conjunción de estos dos nombres: Eleonora Duse y

Stanislavsky. Fue Eleonora Duse quien recomendó a la Compañía rusa a los empresarios europeos. Sentía por el maestro soviético una gran admiración, que podemos ver reflejada en este telegrama que le dirigió a Berlín:

«Para su admirable Compañía, tan digna de una bella victoria. Le ruego crea en mi palabra y sinceridad. Le ruego en el momento disponga firmar un contrato en París, aunque vaya al Teatro Sarah, confíe absolutamente el lanzamiento de esta bella cosa de arte a Mr. Lugné-Poe. Él es quien mejor que nadie trabajará por su triunfo y por el arte. Él le ofrece su ayuda gratuita por el honor de presentar una tan admirable forma de arte en París. Crea en mi palabra de amiga, de admiradora y camarada. — Eleonora Duse.»

Aquella de quien Chejov había escrito a su hermana María Paulovna, en 1891: «¡Qué maravillosa actriz! Nunca hasta ahora había visto nada parecido».

En una estación rusa, un campesino que trataba de acercarse a ella a través de la multitud que acudía a despedirla, no pudiendo lograrlo, preguntó a la persona que con su cuerpo la protegía de las apreturas:

«“Señor, señor, pregúntele con qué nos coge: ¿con su corazón, con su mente o con sus sufrimien-

tos?" Eleonora Duse pensó un momento y contestó: "— Digalé que con las tres cosas a la vez".»

Y en esta simple respuesta podríamos hallar también resumido el sistema Stanislavsky. El del Actors Estudio lo resumió Nicolás Rory, particularmente para la interpretación cinematográfica, cuando le dijo a James Mason que actuara «como si tuviera un pie en su conciencia y el otro en su subconsciente».

Si exceptuamos a Stella Adler, que siguió en París, en el verano del 34, un curso particular con el Maestro que duró mes y medio, ninguno de los profesores americanos que enseñan su método conoció personalmente a Stanislavsky.

En la primavera de 1959 Nina Gourfinkel escribió:

«Demasiado a menudo los alumnos de academias dramáticas, conociendo sólo las enseñanzas de Stanislavsky por segunda mano, piensan encontrar en ellas una panacea, un conjunto de recetas milagrosas que basta aplicar para hallarse en posesión del genio. Stanislavsky repetía sin cesar que ninguna técnica, por perfecta que fuera, bastaba para proporcionar el genio.»

En Barcelona dos escuelas anuncian la aplicación del ya citado sistema, en sus planes de enseñanza. Nosotros hemos venido trabajando

sobre todo lo que el sistema tiene de fecundante, procurando soslayar lo que sin duda pudiera ofrecer serios peligros. Hasta los autores soviéticos han bromeado sobre esta posibilidad. Así, en *La pequeña datcha*, comedia, en tres actos, de V. Chkvarkine, estrenada en 1934 en el Teatro de la Sátira, de Moscú, donde se sigue representando habitualmente, y hasta hace pocos meses, en versión francesa, en el Teatro Daunou, de París :

«... una joven actriz que ha pasado por la escuela de Stanislavsky, donde los actores deben verdaderamente "vivir" los personajes interpretados, estudia un papel de muchacha-madre. Entonces tiene la idea de hacer creer a sus padres y cortejadores que ella está esperando, verdaderamente, un bebé. Las reacciones de los padres (el padre sólo piensa en su violoncello y la madre sólo vive para sus gallinas), primero indignados, después comprendidos, y el comportamiento de los pretendientes desatan una serie de situaciones cómicas, donde la sátira social se mezcla a la sátira humana, con un ritmo de opereta reconfortante»,

según Claude Damiens. He aquí a María, la protagonista con su papel en la mano :

«Estoy sola en escena. El escenario, el público... ¡Ah! Si pudiera escaparme, ¿pero dónde? Tengo miedo. ¡Oh, y qué miedo! Toda esta gente que me

mira. Hagamos como si no los viera. En el fondo, ellos no saben que es mi primer papel importante. Lo esencial es no turbarme. ¡Oh, qué silencio! Por otra parte es un silencio nada desagradable, porque cuando empiezan a toser en la sala... ¡La catástrofe! ¡No, no, este papel lo haré admirablemente! ¿Sí pero cómo? No comprendo nada. Eso pasa antes de la Revolución. Una mujer se acostó con el hombre que amaba. Nada de extraordinario. Él la abandona. ¡Pelillos a la mar! ¡No sería yo quien iría a buscarlo! Ella espera un bebé. Muy natural, hasta aquí. Los padres se enteran y la echan de casa. ¡Vaya drama! Ella se va lejos. Todos sus amigos se apartan de ella. Yo no conservaría a semejantes amigos. Ella acaba encontrando a un estudiante. Le ama, se aman. Pero cuando se entera del cuento del niño, la abandona. ¡Feliz viaje! Pero ella sufre. Por eso durante cuatro actos y ocho cuadros no para de llorar. ¿Por qué? ¿Pero, por qué? ¿Cómo la gente aguanta vivir de una manera tan absurda? ¡Si al menos yo pudiera hablar con una muchacha como ésta, verla, hacerle preguntas!... No comprendo nada. ¡Ni siquiera puedo interrogar al autor; murió! Suerte para él. Pero yo me presento dentro de un mes... Heme aquí ante las candilejas, delante del público... con este papel incomprensible para mí...»

Stanislavsky (1863-1938), según expresión del director cinematográfico soviético Pudovkin, estaba «plenamente penetrado por el espíritu del arte realista». Realismo socialista, según Stalin. Realismo del cual dijo un escritor anó-

nimo soviético en un ensayo publicado por la revista *Esprit*:

«Si el realismo socialista quiere elevarse realmente al nivel de las grandes culturas mundiales y crear su "Comunida", no dispone más que de una sola salida: terminar con el realismo, abandonar sus pobres ensayos, de cualquier manera estériles, de crear una Ana Karenina y unos "Cerezos" socialistas. Cuando haya terminado de conformarse con una realidad inexistente para él, entonces podrá expresar el sentido grandioso e inverosímil de nuestra época.»