



Mi Stanislavski

Descripción

Una leyenda envuelve a Stanislavski y su vida plena y profunda. La imagen del venerable «Patriarca del teatro ruso» puede ocultar al verdadero Stanislavski vivo, apasionado, exigente, impetuoso y alegre que rebotaba un amor ardiente al arte, una enorme exigencia a toda persona dedicada a esta difícil profesión, una inspirada tenacidad y constancia a la hora de velar por sus ideales artísticos, así como una noble intolerancia hacia todo cuanto traiciona y mata al arte. Es difícil abarcar en toda su globalidad la imagen de este gran hombre que une en sí a un genial actor y director, a un escritor, a un pensador y a un gran maestro innovador. Y, sin embargo, de tantas facetas de Stanislavski surge un hombre: el perseverante y consecuente, obstinado realista que siempre iba hasta el final, incansable buscador de la verdad del arte teatral, persuadiendo a todos, incomprendido y, muchas veces, solo, que buscaba esa fugaz, difícil e inaprensible verdad que centelleaba a veces en la actuación de algunos grandes actores como Tommaso Salvini, Eleonora Duse o Chaliapin, o en las obras de los geniales dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Gorki o Maeterlinck.

Había nacido para el teatro y era su héroe y su mártir, y el único ámbito en el que se sentía verdaderamente libre, natural y feliz era el teatro. Escuchó la potente pulsación de la vida y en ella encontró riqueza y verdad que le ayudaron a vencer los antiguos y despreciables clichés y la mentira acartonada y vulgar.

Poco antes de la inauguración del Teatro de Arte formulaba así su programa: «¿Qué es lo que nos parecía importante, innovador y revolucionario en ese tiempo, cuando en la mayoría de los teatros reinaba lo convencional y la rutina? Creíamos, a pesar del desconcierto y asombro de nuestros contemporáneos, que nuestra innovación consistía en un realismo espiritual que radicara en el alma, la verdad de las pasiones, los sentimientos sinceros y artísticos» (1).

Era Stanislavski un ardiente defensor del actor, nunca lo abandonaba en los momentos difíciles, entendía su soledad y sufrimiento.

La gestación del «sistema» comienza entre 1906 y 1907. Había sido el resultado de un incansable trabajo como director y actor, y se fue renovando durante años. Abarca muchísimos aspectos del trabajo actoral. Uno de sus mayores deseos era reconciliar la verdad interna del arte actoral con la escénica y crea la base de una serie de recursos escénicos, al tiempo que se acerca a la naturaleza psicológica y emocional del actor; aspira a desterrar la mentira del teatro, Stanislavski deplora profundamente todo tipo de falsedad: el actor no debe fingir, ni imitar al personaje, sino vivirlo, ser el personaje. Stanislavski profesa el arte de las vivencias y los sentimientos sinceros y espontáneos que

manan del alma cada momento, al contrario que el teatro de la «representación». Penetrar hasta el alma del personaje, hasta lo más profundo del corazón, eso es lo que exigía Stanislavski al actor.

Su pasión por la verdad le llevó al estudio profundo de la psicología como primera escala en la comprensión de las acciones humanas.

Lo esencialmente nuevo y más importante en la concepción del arte actoral es, ante todo, la exigencia de la gestación orgánica del personaje: es aquí donde está el centro de todas sus búsquedas, de todos sus experimentos como director y maestro. Y nada para Stanislavski es más importante que este espacio inaprensible del yo y sus procesos ocultos y el misterio de la naturaleza creativa del artista. «El objetivo principal de nuestro arte —escribía— consiste en la creación de la vida interna del personaje y en su encarnación artística en el escenario» (2).

Estudió y concretó toda la experiencia de los grandes artistas, desde Talma hasta Salvini y Chaliapin, y comprendió que el arte teatral podrá triunfar solo a través del actor. Por medio de la «encarnación» Stanislavski aspiraba a fundir al actor con el personaje, a través de la «semilla» del personaje penetrar en el alma del actor. Se lanzó hacia la esencia de la persona-actor y descubrió que no existe ninguna dualidad, que la verdad del teatro consiste precisamente en que, al dar vida a su personaje, a través de él, el actor expresa su propia verdad, la idea profunda que vive él mismo y quiere transmitir al público.

Con la ayuda de sus más cercanos discípulos y colaboradores: Leopold Sulerzhitsky, Yevgeny Vajtangov, Michael Chéjov (no confundir con su tío Antón) y, posteriormente, de Vladimir Nemirovich-Danchenko, el «sistema» fue aprobado oficialmente en el Teatro de Arte como método de trabajo.

En el año 1913, con motivo del decimoquinto aniversario del Teatro de Arte, Stanislavski escribía: «Buscábamos desde el primer día la verdad, la verdad del hombre, la verdad de las auténticas emociones; creíamos encontrarla en el teatro realista y en el teatro filosófico, y no en el teatro convencional» (3).

Años más tarde, en su discurso del cuarenta aniversario del Teatro de Arte, Danchenko decía: «Éramos innovadores. Luchábamos juntos contra el teatro conservador. Buscábamos valientemente nuevas formas teatrales. Nos arriesgábamos en nuestras búsquedas y conseguimos triunfar» (4).

Muchos se imaginan a Stanislavski como un anciano majestuoso, algo así como un científico del arte. Nada más lejos de la realidad. Al final del libro *Mi vida en el arte* escribe: «Quisiera evitar representar dos papeles. Temo convertirme en un viejo que aparenta ser joven, adulando a los jóvenes, simulando ser su coetáneo, con sus mismos gustos y convicciones, que se esmera en quemarles incienso y, a pesar de los sofocos, cojeando, a tropezones, se arrastra detrás de ellos temeroso de quedarse atrás. Pero tampoco deseo representar el papel contrario a este, no quisiera convertirme en un anciano demasiado experimentado, un sabelotodo, un intolerante y refunfuñón que se niega a reconocer todo lo nuevo y que ha olvidado las búsquedas y los errores de su juventud» (5).

Me ocurre con frecuencia en el proceso de los ensayos que creo que he descubierto algo importante, o al menos, creo que he comprendido algo nuevo, y me siento orgulloso de mi descubrimiento. Pero de pronto, alguien me llama por detrás, es Stanislavski; no me recuerda que eso ya lo ha descubierto él hace muchísimo tiempo, soy yo quien lo comprende. ¿Qué hacer? Solo me queda inclinarme respetuosamente ante él. ¿Será que en verdad ha descubierto tantas cosas, o que yo sé demasiado

acerca de sus descubrimientos aunque no piense en ello a diario? Simplemente que al ensayar me veo obligado a descubrir constantemente algo para mí.

«Hay un aspecto más en el que aún no estamos envejecidos, todo lo contrario: se trata de la técnica interior y exterior de nuestro arte, de lo que es obligatorio para todos... Como base de ese “método”, sirvieron las leyes de la naturaleza orgánica del artista, estudiadas por mí, en la práctica. Sus virtudes residen en ella, no hay nada inventado, nada que no fuera verificado en la práctica, tanto sobre mí mismo como sobre mis alumnos. Ha emanado de forma natural de mi experiencia prolongada...

»Mi “sistema” se divide en dos partes principales: 1) el trabajo interno y externo del artista sobre sí mismo, 2) el trabajo interno y externo sobre el personaje.

»El trabajo interno y sobre sí mismo reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar en sí mismo el estado creativo que con mayor facilidad le aproxime a la inspiración. El trabajo exterior consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del personaje y la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el personaje consiste en el estudio de la esencia espiritual de la obra dramática, de la semilla que ha engendrado la obra y que determina su sentido, así como el sentido de cada uno de los personajes que componen e integran la obra» (6).

Stanislavski no quería convertirse en un anciano sabio, demasiado experimentado... Y lo consiguió.

Pero ahora, pasados los años, hay quien pretende presentarnoslo así y ha conseguido que algunos lo rechacen, aun sin conocerlo, como tampoco lo conocen sus detractores. Esto parece, al menos, cuando para su crítica pretenden oponer al legado stanislavskiano el de otros maestros en absoluto «opuestos». ¡Cómo contrastan la humildad y reconocimiento de estos maestros —los del propio Stanislavski— con la soberbia ignorante de quien niega sin más un legado tan fundamental!

Pongamos algunos ejemplos. Sabida la influencia de Stanislavski en EEUU, no extrañará que uno de los fundadores del Group Theatre, Harold Clurman, se dirigiera a él en estos términos: «Usted, Stanislavski, nos ha ayudado mucho. Los espectáculos del Teatro de Arte, su libro, nos han dado las herramientas que debe dominar el actor para descubrir la verdad y transmitirla. [...] Su libro sobre el sistema inmortalizará su labor y será la guía para futuras generaciones de actores». (7)

Quizá alguno de aquellos detractores no sepa que también en Francia, poseedora de una incuestionable herencia teatral, ha habido grandes actores, como Jean-Louis Barrault, que no han dudado en reconocer la relevancia de Stanislavski y su obra: «Las obras de Stanislavski sobre el arte teatral y las técnicas del actor son nuestros libros de cabecera. Él nos ayudó a comprender las leyes de la creatividad artística, a consolidar nuestra fe en el teatro, y nos ha descubierto la necesidad de una conciencia cívica y alta moralidad artística... Allí donde se trata del humanismo, ante nosotros aparece la sombra del gran maestro Stanislavski». (8)

Quizá sorprenda más a alguno de aquellos detractores encontrar en el ámbito alemán, y por parte de alguien muy poco proclive al naturalismo, un elogio al maestro ruso como el que le dirigió el director austriaco Max Reinhardt: «Mi infinita admiración hacia un genial artista y el amor hacia un gran hombre. Todos los caminos del teatro contemporáneo conducen hacia usted, incansable buscador de la verdad en el teatro» (9). Y cabría recordar en este punto que el propio Bertolt Brecht, en sus estudios sobre Stanislavski, sin ocultar sus divergencias en cuanto a propósitos, estilos o fases técnicas del trabajo, por ejemplo, admite sin fatuo polemismo: «El legado de Stanislavski es rico en

sugestiones e ideas, ejercicios y métodos que facilitan esa tarea. Aclaremos, depuremos y completemos los nuestros mediante el estudio de ese gran renovador del teatro que fue Stanislavski». (10)

No deseo extenderme mucho más en este argumento, pero no quisiera dejar de brindar especialmente a los jóvenes actores, siempre dispuestos a emprender caminos nuevos, lo que Jerzy Grotowski dejó dicho al respecto: «Stanislavski fue el primer gran creador del método del arte del actor, y todos los que estamos dedicados a los problemas del teatro no podemos hacer otra cosa sino encontrar nuestras propias respuestas a las cuestiones que él planteó». (11)

Maxim Gorki saludaba a Stanislavski como «hermoso hombre, gran artista y educador de artistas», y le recordaba: «Ha creado usted toda una pléyade de grandes artistas y muchos de ellos, guiados por sus ideas y sus métodos, se han convertido en maestros del nuevo arte teatral». (12)

Uno de esos discípulos, Vsevolod Meyerhold, con tanta frecuencia reclamado como supuesto antistanislavskiano, dejó escrito: «He aprendido de un gran maestro y me siento feliz de haber recibido la educación teatral en el Conservatorio artístico del excelente director K. Stanislavski. Él fue mi maestro; siempre he conservado y conservaré toda mi vida los preceptos y leyes básicas descubiertos por él y que considero vigentes para todos. Es precisamente de Stanislavski de quien aprendí el arte de descubrir el complejo mundo de las relaciones humanas en el teatro, el arte y la maestría del actor, el arte de una puesta en escena, el juego con los objetos, etc. Stanislavski nos da unas bases sólidas, unas fuentes... Lo importante es beber en manantiales puros». (13)

Al descubrir todo el legado de Stanislavski, no podemos sino sorprendernos de la enorme riqueza que poseemos y que, lamentablemente, ignoramos y no sabemos utilizar. Algunos seguidores suyos no lo han entendido y lo convirtieron en un dogma aburrido, otros «sabi-hondos» lo han tergiversado intencionadamente... Pero los textos de Stanislavski son susceptibles de sobrevivir a sus interpretaciones. Es justo ahora, cuando la relevancia del pensamiento stanislavskiano y sus métodos se ponen de manifiesto, cuando algunos, ya sea por ignorancia, soberbia o escepticismo, han dejado de creer en ellos, que empiezan a hablarnos con una nueva voz, cuando se ha dejado de darles crédito comienzan a enriquecernos del modo más sorprendente. Y, justo cuando se piensa que se les ha dado la espalda definitivamente, empiezan, lenta pero irresistible-mente, a pisarnos los talones, y no como perseguidores o maestros inoportunos, sino como discretos espíritus protectores, con cuya generosidad y discreción ya no estamos acostumbrados a contar.

¿Qué sentido tendría nuestro arte si no pudiéramos descubrir los sentimientos de dolor y alegría escondidos en lo más profundo del alma; si, en vez de navegar por las corrientes profundas y turbulentas, nos conformásemos con el brillo engañoso, superficial; si no llegáramos a los momentos de inspiración creativa, que es donde nacen todas las fuerzas secretas que, como un torrente, iluminan y emocionan al público? Pienso que el objetivo de toda su vida, todo el sentido de su «sistema» consiste en conseguir lo sorprendente, lo espontáneo y súbitamente deslumbrante. Stanislavski es nuestro contemporáneo y sería un error pensar que su labor está terminada: ahí es donde empezaría su fin.

«En mi calidad de buscador de oro, puedo transmitir a los jóvenes no mi labor, mis búsquedas y privaciones, alegrías o desilusiones, sino el valioso mineral que he encontrado». (14)

No llegué a verle vivo. Pero «las pepitas del noble metal» que encontró Stanislavski luego de lavar

docenas de toneladas de piedras y arena, nosotros las hemos recibido de la mano de sus más cercanos colaboradores y discípulos. Gracias a Nicolai Mikhailovich Gorchakov, Nikolai Nikolayevich Kedrov o A. Lobanov, recibimos el testigo. Y, gracias a Dios, algo hemos conservado.

¿Cómo era Stanislavski de viejo? María Osipovna Knébel nos contaba muchas historias. Una vez fue a visitarle a su casa de la calle Leontievski; al entrar en su despacho no vio a nadie. Más tarde se percató de que debajo de la mesa algo se movía y vio cómo ese hombre enorme, bastante anciano, intentaba levantarse; «Buscaba el estado anímico del ratón», se justificó ruborizado Stanislavski.

El secreto del Sistema no consiste en el modo de interpretar tal o cual papel, sino en los caminos que, evitando el cliché, conducen al verdadero sentimiento y orientan paso a paso hacia su justa medida, es decir, hacia la verdad. El Sistema revela el secreto de la verdad del sentir que suena desde dentro, en la gruta del corazón humano.

«No persigáis los sentimientos ni las emociones, aprended a actuar con verdad; las acciones despertarán los verdaderos impulsos, y los impulsos, las emociones y sentimientos necesarios. Interpretar, representar falsamente en el escenario es muchísimo más fácil que actuar y hablar con sinceridad. En el arte todos somos aprendices. El que piensa que ya lo sabe todo y que no le queda nada que aprender está perdido. Yo he trabajado en el teatro sesenta años y estoy cada vez más convencido de que no sé nada».(15)

El Sistema y sus distintos métodos forman la base más sólida para la formación técnica del actor. Todo artista exigente debe estar en permanente entrenamiento, estudio y perfeccionamiento como persona y como profesional; no se trata solo de adquirir unos recursos, sino de una técnica para el dominio de las leyes de la naturaleza creativa del hombre y la capacidad de influir sobre esa naturaleza y dirigirla con el fin de poder descubrir en cada función la capacidad artística del actor y su intuición.

«El problema no está en los trucos, sino en el principio de todos los principios del arte: en enseñar al actor a buscar en sí mismo la profunda comprensión de la palabra, aprender a desarrollar su atención y llevarle hacia el descubrimiento de la vida interna y orgánica del personaje, hacia la naturaleza de los sentimientos vivos del hombre, y no a buscar desde fuera los efectos de las acciones, convencidos de que se puede interpretar tal o cual sentimiento».

«Hay que conducir el corazón vivo del hombre hacia una cadena de acciones internas y físicas, que siempre van juntas en la vida de la acción; hay que ayudar al actor a liberar su cuerpo y su mundo interior con una serie de ejercicios; lo primero que se debe enseñar al artista en la Escuela es que todas sus fuerzas creativas están en él mismo. La búsqueda de sus propias fuerzas y de las raíces y consecuencias de la creatividad ha de ser el principio de todos los principios de la enseñanza».(16)

Lo esencial del trabajo del actor está en que por medio de su cuerpo debe transmitir todos los sucesos y acontecimientos de la vida interna y espiritual del personaje, y revelar la idea del autor, del director y de su «yo» personal. Para eso es imprescindible que los medios expresivos físicos del actor estén penetrados por una energía espiritual. Eso significa que todo ejercicio físico ha de ser también ejercicio para el desarrollo de lo psíquico y del alma del actor.

Decía M. Chéjov: «De pronto descubrimos que el mismo cuerpo que utilizamos durante todo el día para multitud de cosas, al salir a escena se convierte en algo distinto, porque en el escenario se

transforma en una psiquis condensada y cristalizada. Si hay algo que vive y vibra dentro de mí, ese “algo” se convierte en mis manos, mis ojos, mis piernas...». (17)

El método nos sirve como llave que ayuda a dominar nuestra propia naturaleza y a desarrollar las infinitas posibilidades del alma. La relajación muscular prepara nuestro cuerpo para el trabajo creativo. Pero solo cuando nuestro cerebro está libre y todo nuestro ser rebosa alegría y vitalidad, solo entonces podemos sentir la libertad y relajación imprescindibles para comenzar a crear. Se puede conseguir eso por medio de la concentración y la atención.

Las grandes revelaciones, cuando de pronto descubrimos aquello que durante tanto tiempo permanecía oculto, nacen únicamente en los momentos de máxima concentración.

La concentración es el primer paso para los que buscan el camino del arte. Y el más difícil. La concentración es un estado de intensa acción interna del pensamiento o la conciencia que produce un vacío interior para considerar solo el objeto o recuerdo que nos interesa.

Cuanto más atentamente contemplamos un objeto y más nos abandonamos a él, tanto más nos perdemos en él al captar perfecta e íntimamente su esencia. Esa concentración íntima, esa fusión nuestra con el objeto está bien expresada en el giro «quedar absorto por la contemplación de una cosa», que señala que uno se olvida de todo cuanto le rodea y hasta de su yo individual.

Al conseguir concentrarnos, aprendemos a enviar las energías de todo nuestro organismo a sus distintas partes, al tiempo que hacemos de nuestro pensamiento una especie de bola de fuego. El pensamiento dominado por la atención que convertimos en palabras, si lo lanzamos en un estado de total concentración, rompe y penetra todas las circunstancias convencionales de la escena atravesando los corazones de los espectadores. Ya no nos asustará ningún obstáculo, ya no existe ninguna dificultad, es entonces cuando alcanzamos la verdadera concentración.

El mejor camino hacia la comunicación es la atención y la concentración. Es imposible la verdadera comunicación sin estos elementos. La comunicación es un proceso muy complejo en el que participa todo nuestro ser, y no solo la palabra. Transmitimos al otro nuestros pensamientos, deseos, voluntad, sentimientos, claros o secretos; es una lucha continua, un enfrentamiento incesante donde participan los cinco sentidos, nuestros ojos, la mímica, los dedos, las manos, la voz; todo el cuerpo. También a través de las irradiaciones en la intercomunicación procuramos convencer a la otra persona, influir activamente sobre ella, y ella sobre nosotros. Y en esa intercomunicación transcurre toda nuestra vida. Es una acción infinitamente variada, tan variada como somos los humanos con nuestros caracteres, la situación social e histórica, la educación y cultura, los intereses, las necesidades, etc.

La acción transversal se puede realizar únicamente por medio de una cadena de pequeñas y casi imperceptibles acciones. Pero no podremos realizar las acciones pequeñas, confiados en que vayan surgiendo espontáneamente de la acción principal, sin abarcar la perspectiva y globalidad de toda la acción. La capacidad de encontrar estas acciones, seleccionirlas y ensartarlas en el hilo ininterrumpido de la acción transversal es un momento decisivo a la hora de construir la vida orgánica del personaje. No es fácil, porque en el proceso de construcción del andamiaje podemos extraviarnos, desviarnos de la idea y esencia del personaje y de la obra.

Si el superobjetivo para el actor es la idea básica en el proceso de gestación del personaje, la acción transversal, la perspectiva de la obra y el personaje son el camino y los medios por los que avanza

hacia el fin que se propone. Decía Stanislavski al final de su vida: «Lo más importante de mi sistema es el superobjetivo y la acción transversal: ahí reside la esencia y el sentido total de la creatividad, del arte, de todo mi sistema». (18)

Al final de su vida, Stanislavski llega a la conclusión de que todo lo que había hecho durante medio siglo no era el resultado de su búsqueda, sino el comienzo.

Ya viejo y enfermo, con sus nuevos alumnos, empieza a investigar desde el principio. Y descubre el ya conocido método de acciones físicas o método de investigación en acción.

Gracias al método de análisis en acción podemos investigar desde los primeros ensayos, penetrar en las circunstancias de la obra, en todos los acontecimientos, conflictos y relaciones a través del cuerpo del actor.

El sistema de Stanislavski está inspirado en las mismas leyes de la naturaleza, en las que lo psíquico y lo físico es indivisible y los procesos más complejos espirituales y psíquicos se expresan por medio de una cadena ininterrumpida de acciones físicas reales y concretas.

Stanislavski escribía: «Las acciones físicas se captan con mayor facilidad que lo psicológico, son más accesibles que las sutiles sensaciones internas; se fijan con facilidad ya que son materiales y visibles; las acciones físicas están relacionadas con todos los demás elementos. Realmente no hay acción física sin un deseo; ni aspiraciones, ni invención de nuestra fantasía para las que no existan sus acciones correspondientes». (19)

Al leer por primera vez la obra, el actor no debe buscar los tonos de las frases, ni preocuparse por los resultados emocionales, sino investigar y averiguar la línea esencial e ininterrumpida de acciones del personaje. Desde el principio se debe investigar con el cuerpo activo, moverse por el espesor del bosque desconocido y nocturno, zambullirse en el agua, ya que este proceso de investigación activo exige del actor el funcionamiento de todo su aparato psicofísico.

No existe vida escénica sin conflictos, por eso cada segundo de la acción escénica es una lucha continua, ininterrumpida. Hemos de encontrar en cada personaje la esencia misma del verdadero conflicto que expresa el carácter de aquel.

Lo esencial en el método de investigación en acción consiste en encontrar en la obra dramática la cadena exacta de acontecimientos. Debemos crear, eslabón tras eslabón, la cadena de acontecimientos empezando por los más relevantes, hasta los más pequeños y aparentemente insignificantes. Descubrir en cada uno la cadena de conflictos consecutivos, de los que ya surge la línea de acción del personaje y la escena. Pero debemos detectar el verdadero, el único conflicto, que, en definitiva, nos ayude a construir la lógica de la acción, el superobjetivo y la atmósfera de la obra.

La improvisación puede ayudarnos en esta etapa de investigación con el fin de despertar la imaginación del actor para que pueda acercar el conflicto de la obra a su vida y hacerlo suyo; el objetivo de este trabajo consiste en encontrar el verdadero conflicto y conseguir aquí y ahora el enfrentamiento real y vivo del actor. Si la cadena de acontecimientos, que es la vía de la acción, está bien construida, el análisis activo asegurará la lógica y la verdad en el comportamiento del actor. Todo el sentido de este método radica en la búsqueda activa de las acciones que, a su vez, despiertan las

emociones adecuadas.

«Mi sistema —decía Stanislavski— os puede parecer muy difícil y, sin embargo, es el medio para enseñaros a pensar, imaginar con mayor agilidad y expresar adecuadamente vuestro pensamiento-personaje en cualquier circunstancia por medio de las verdaderas acciones físicas. No solo debemos conocer estas, sino saber realizarlas exactamente con todos los detalles con que actuamos en la vida. Con este método quiero poner en vuestras manos algo que siempre os ayude a atrapar el corazón del personaje. Para esto no solo hay que conducir el papel a través de las acciones internas y externas exactas, sino también la palabra, la cumbre que ha de alcanzar todo artista: aprender a hablar y expresar el pensamiento del personaje y comunicar las imágenes de estos pensamientos. Hay que aprender a dibujar nuestro pensamiento por medio de las palabras...

«Al disponeros a realizar las acciones físicas del personaje, tened bien presente la totalidad del personaje. Si su “eje” interno es una cadena ininterrumpida de todos vuestros “yo quiero”, el plan externo será el reflejo exacto de vuestros “yo quiero”. Es aquí, en esta exactitud de vuestro deseo y la correspondiente acción física, donde radica el éxito o fracaso de vuestro papel». (20)

Sobre una de las cuestiones de la psicotécnica, surgió entre M. Chéjov y Stanislavski una discrepancia.

Stanislavski advertía constantemente de que la terminología que utiliza en sus escritos tiene un carácter meramente de trabajo: «Nosotros tenemos nuestra jerga teatral, nuestro argot actoral, que surgió de la misma vida y, por lo tanto, no tiene la mínima pretensión científica» (21). Esa formulación aproximada con frecuencia llevaba a confusiones de algunas ideas y pensamientos stanislavskianos, y, a veces, a tergiversaciones.

Un ejemplo claro es el «yo en las circunstancias dadas». Stanislavski cree que el actor debe partir siempre hacia el personaje desde sí mismo, desde una fe sincera en que todo lo que le sucede al personaje lo debe vivir y sentir el propio actor. Solo después, y desde ahí, se produce el acercamiento al personaje y al estado que llamamos «yo soy». La creación del personaje con todo lo que le caracteriza, tanto en lo psíquico como en lo físico, enriquecido por la idea de la obra, es fruto de la segunda etapa del trabajo actoral, no se trata solo de partir de uno mismo, sino de encontrar desde sí mismo lo esencial del personaje, el estado anímico y psicofísico que el autor demanda.

M. Chéjov creía que el «yo» del actor no puede servir como materia esencial del personaje, ya que lo desvía hacia lo cotidiano, lo propio del pequeño «yo» personal y egoísta del actor. El personaje artístico, según M. Chéjov, es algo limpio de los sentimientos íntimos del actor. Por eso el camino hacia el personaje y su encarnación presupone cierta depuración y elevación de la propia personalidad del artista.

El desarrollo lógico de sus creencias llevó a M. Chéjov a la convicción de que el mundo de los personajes artísticos es algo que existe fuera de nosotros. En el *Diario sobre el Quijote*, vemos cómo es su camino hacia el personaje: cree que este vive en algún lugar del espacio, llama al actor y en algún momento se le manifiesta. El actor debe hacerle preguntas, es decir, atraerle hacia sí, esperar activamente, aunque con mucha paciencia, las respuestas del personaje y, cuando las recibe, encontrar en sí la capacidad de obedecerle. M. Chéjov apela a una total y absoluta movilización de nuestra energía creadora, de nuestra imaginación y de la vida espiritual del actor.

El único material del arte, según M. Chéjov, son los sentimientos relacionados con el personaje, limpios de todo lo íntimo y personal de actor. Aquí no hay ninguna diferencia entre Stanislavski y M. Chéjov, ya que no nos imaginamos que este, en su trabajo actoral, no utilizara finalmente sus propios sentimientos, sus impresiones y su memoria emocional.

Todo gran artista tiene su propia interpretación de este problema. Stanislavski creó la teoría de las dos perspectivas: la perspectiva del personaje y la perspectiva del actor.

Coquelin escribía: «El primer “yo” del actor debe prevalecer sobre el segundo “yo”, es decir, ese yo que “ve”, debe dirigir y controlar constantemente, hasta donde pueda, al segundo yo, que es el que interpreta. Siempre, y sobre todo, durante la representación» (22).

Louis Jouvet, en su libro *Pensamientos sobre el teatro*, escribe: «En escena nacen y se forman unos seres nuevos y nunca sabremos si son ellos los que nos dotan de imaginación o, por el contrario, son productos de nuestra imaginación» (23).

M. Chéjov dotaba al personaje de conciencia propia, hasta tal punto lo veía y sentía vivo. Para Chéjov el personaje creado por el actor es como el portador de algo así como una «tercera conciencia», eso le ayuda a explicar su idea preferida: «La unión total del actor con el personaje concierne a todo, a lo psíquico, a lo físico y a lo racional». El acercamiento a la «tercera conciencia» es la finalidad del trabajo creativo del actor, ya que todo el aparato del actor estará supeditado permanentemente a esa conciencia, dictándole todo su comportamiento, la lógica de las acciones, el estado anímico, etc. M. Chéjov teme que si no se entiende bien a Stanislavski, el actor se desvíe hacia una virtual naturalidad, privando al personaje de su fuerza expresiva y personalidad propias.

Pero el camino de M. Chéjov tampoco está exento de peligros: él propone observar atentamente al personaje que aparece en su imaginación para luego imitarlo.

Para Stanislavski, el sentido de la verdad era el problema más importante, y temía todo tipo de imitaciones. «Algunos actores —escribía Stanislavski— crean en su imaginación las circunstancias dadas hasta los detalles más minuciosos... y ven internamente todo lo que acontece en su vida imaginaria. Hay otro tipo de actores que no ven lo que está fuera de ellos, no ven las circunstancias y el ambiente, sino al personaje que interpretan en ese ambiente y circunstancias. Lo ven fuera de sí, lo observan e imitan en todo lo que hace ese personaje imaginado. Pero hay actores para los que el personaje que creó su imaginación se convierte en su alter ego, su gemelo, su segundo “yo”. Convive con él siempre, son inseparables. El actor lo observa constantemente, no para copiarlo externamente, sino porque se siente hipnotizado por el personaje, bajo su influencia, y actúa de tal o cual manera porque vive la misma vida que el personaje que ha creado en su imaginación... Así como el copiar lo externo del personaje imaginado es una mera imitación, una parodia o representación, la vida íntimamente unida del actor con el personaje es un proceso insólito, vivencial y emocional propio de los grandes artistas» (24).

«La imagen del personaje que veo con mi mirada interna se me presenta hasta el final con todas sus emociones, sentimientos y pasiones, con todos sus proyectos, objetivos y sus deseos más íntimos. A través de lo externo del personaje, yo “veo” su vida interna», dice M. Chéjov (25).

La imaginación creadora es el móvil de todo proceso creativo; en el teatro, en la pintura, en la

literatura... En los momentos de su máxima intensidad, la imaginación despierta en el alma del artista todo un mundo de imágenes y sentimientos que, permanecían sumergidos en las profundidades del subconsciente. Stanislavski asegura que las imágenes surgen «dentro de nosotros»; M. Chéjov cree que existen fuera de nosotros.

El estrecho contacto con lo real es algo que Stanislavski consideró esencial; la verdad, en la medida en que podamos aproximarnos a ella, depende del hecho de que hemos seguido siendo fieles a la realidad. Todo ocurre como si fuéramos esos personajes imaginarios, no solo en el sentimiento o pensamientos, sino también por unas afinidades que nos hunden en el campo de los sentidos o del contacto. La realidad, el conocimiento más exacto de los seres, es nuestro punto de contacto y nuestra vía de acceso a la creación artística de un personaje. El día que salimos de las realidades más simples caemos en la retórica y en la mentira. Necesitamos creer en lo que hacemos.

Las grandes revelaciones que tiene un artista se dan por medio de ciertos detalles reales, ciertos contactos, ciertos objetos o incidentes. En la naturaleza misma del teatro y de todo arte está su relación con lo real, con la verdad. De ahí nacerá la belleza.

En la práctica, los actores se conforman con algunas imágenes que casualmente surgen en los ensayos; es preciso trabajar cada día las imágenes del personaje, enriqueciéndolas con nuevos detalles y profundizando en ellas, procurando cohesionarlas con la idea total del espectáculo. Lamentablemente son pocos los actores que tienen la paciencia y voluntad de realizar este trabajo hasta el final.

En la vida siempre vemos lo que decimos. Stanislavski aconseja buscar las imágenes de distintos momentos del personaje, así como imaginar los sucesos de su pasado, hasta llegar a visualizarlos con nitidez para poder expresar con palabras una pequeña parte de lo que sabe. El actor debe saber del personaje muchas más cosas de las que nos dice. Pero la pereza del actor y la falta de voluntad hacen que, con frecuencia, pronuncie palabras huecas.

En realidad todo lo que Stanislavski escribe acerca del arte teatral sobre las leyes de la creatividad y los caminos que conducen a la maestría actoral, todo, se puede expresar con una palabra: trabajo. El trabajo constante, infinito, a veces duro y sufrido, sin el cual un actor se convierte en un diletante, y las capacidades con las que le dotó la naturaleza desaparecen; el trabajo como el contenido de la vida del artista.

Podemos entender la personalidad artística de Stanislavski si pensamos en las cualidades que él destaca como esenciales en el arte: entereza, un ideal, verdad, sinceridad, forma, belleza. Decía que «la verdadera belleza radica en el interior de la persona, la externa es ficticia. La necesidad de buscar la belleza interior es lo que define al verdadero artista» (26).

Lo más importante para Stanislavski es el valor moral y espiritual que se lleve consigo el público del teatro. Y comprendía perfectamente que fuera de la sociedad, es decir, sin un contacto permanente con la sociedad y los problemas del hombre en esa sociedad, el teatro no puede existir. Por eso asevera que el actor necesita ese sentido de lo social sin el cual se divorcia de la vida real y, consecuentemente, del verdadero arte teatral.

«En el arte yo amo únicamente esa verdad de la que habla usted, y la que nos enseña. Esa verdad penetra, no solo en esa parte de mí, parte humilde, que es la que se revela en el teatro, sino también

en aquella que se define con la palabra “hombre”. Esa verdad, día tras día, me ha penetrado, y si no me da tiempo a ser mejor, será solo porque son muchas las cosas que hay que vencer en uno mismo. Esa verdad día a día me ayuda en la relación con la gente, en la autoexigencia, en el camino de la vida y en la relación con el arte. Creo, gracias a esa verdad recibida de usted, que el ARTE es un servicio a lo más alto en todo, y que el arte es un patrimonio del pueblo. Servir al arte es servir al pueblo. El artista no es el valor de un grupo, sino el valor de un pueblo. Usted un día dijo: “El Teatro de Arte es mi servicio cívico a Rusia”. En esa frase suya está el símbolo de fe de todo artista» (27). Esto escribía Vajtangov a su maestro Stanislavski.

NOTAS

- (1) Konstantín Serguéievich Stanislavski, *Mi vida en el arte*, Iskustvo, Moscú, 1948.
- (2) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1953, vol. 2.
- (3) K. S. Stanislavski, *СúаÚ, Ё. ёА~Ё. ААÒА%?. ёЁÒ, Ї†*, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1986, 8 vols.
- (4) Vladimir Nemirovich-Danchenko, *Herencia teatral*, Iskustvo, Moscú, 1952, vol. 2.
- (5) K. S. Stanislavski, *Mi vida en el arte*, Iskustvo, Moscú, 1948.
- (6) K. S. Stanislavski, *Mi vida en el arte*, Iskustvo, Moscú, 1948.
- (7) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1980, 8 vols.
- (8) *Ibídem*.
- (9) *Ibídem*.
- (10) Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1970, vol. 3.
- (11) Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1998.
- (12) Vid. nota 7.
- (13) *Ibídem*.
- (14) K. Stanislavski, *Mi vida en el arte*, Iskustvo, Moscú, 1948.
- (15) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú [1936], vol. 4.
- (16) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1980, vol. 2.
- (17) M. Chéjov, *Herencia literaria*, Iskustvo, Moscú, 1986.
- (18) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1986, vol 8.
- (19) K. S. Stanislavski. «ёÚ†Ú, Ё. ёА~Ё. ААÒА%?. ёЁÒ, Ї†», Iskustvo, Moscú, 1953.
- (20) K. S. Stanislavski, *ёÚ†Ú, Ё. ёА~Ё. ААÒА%?. ёЁÒ, Ї†*, Iskustvo, Moscú, 1953.
- (21) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1986, 8 vols.
- (22) B.-C. Coquelin, *El arte del actor*, Leningrado-Moscú, 1937.
- (23) L. Jouvet, *Pensamientos sobre el teatro*, Moscú, 1960.
- (24) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1954, vol 3.
- (25) M. Chéjov, *Herencia literaria*, Iskustvo, Moscú, 1986, vol. 1.
- (26) K. S. Stanislavski, *Obras escogidas*, Iskustvo, Moscú, 1954, 8 vols.
- (27) E. Vajtangov, *Materiales y artículos*, V.T.O., Moscú, 1959.

Fecha de creación

19/06/2012

Autor

Ángel Gutiérrez