

STANISLAVSKY DESCONOCIDO

ANATOLY SMELIANSKY

Vice-Canciller y director literario del
Teatro de Arte de Moscú - Rusia

STANISLAVSKY COMO SER HUMANO

En el siglo pasado, la situación del actor en Rusia era totalmente distinta. La mayoría de los actores era de origen campesino. Había un sistema casi de esclavos que entretenían al señor. Stanislavsky es su seudónimo; él se cambió el apellido porque era hijo de un comerciante y como tal no podía pretender llegar al teatro. Se consideraba al teatro como algo vergonzoso, a lo cual ninguna persona sería podía dedicar su vida. El perteneció a la primera generación de los grandes burgueses rusos que le dieron a sus hijos la posibilidad de dedicarse al arte. Stanislavsky, antes de la Revolución, nunca se dedicó al teatro para ganar dinero (por supuesto, después de la Revolución, todos ellos se volvieron muy pobres y tenían que ganar dinero de alguna manera). Antes de la Revolución, estaba en su fábrica hasta las doce del día y después se iba al teatro. Era una fábrica muy buena en el centro de Moscú; hasta el día de hoy, la maquinaria que Stanislavsky llevó desde Londres está funcionando. Es muy importante destacar que se dedicaba al arte no por dinero: eso en gran medida puede que haya decidido su punto de vista teatral. El arte era para él exclusivamente una actividad que da la felicidad.

La relación que tenía con el teatro y con el arte en general era prácticamente una relación religiosa. Vamos a publicar unas cartas, descono-

cidas hasta este momento, a su novia, que después fue su esposa. Son cartas de amor y es muy interesante ver cómo, en esas cartas tan íntimas, se va desarrollando su acercamiento hacia el teatro. Por supuesto que su futura esposa, como todas las mujeres, quería un poco de atención, pero muy rápido ella tuvo que aceptar que el destino le había regalado una persona muy especial. En una carta él le escribe: *tú tienes que entender que yo no tengo que elegir entre el teatro y la familia. No tengo elección: solamente el teatro.* Ella lo entendió y vivieron toda la vida juntos. Stanislavsky nunca tuvo una amante, no tuvo ninguna otra distracción que el teatro. Cuando dije que él tenía una relación religiosa con el teatro era más bien una relación fanática: solamente existía eso. Uno puede acordarse de Don Quijote: es muy difícil imaginarse a un Don Quijote rodeado de amantes. Tiene una imagen de una hermosa dama y Stanislavsky también tenía la de una Dulcinea, que era la imagen del arte como algo divino que le exige servirle por completo. Eso lo sintieron todos los que trabajaron con él en algún momento de su vida y pasa muy rara vez en la historia de la humanidad. Quizás en Rusia haya sido la única persona así en siglos. Pero gracias a ello, se conserva como un ejemplo de cómo ver el mundo.

Por supuesto, si seguimos con la comparación, los molinos de viento con los cuales tuvo que pelear Stanislavsky eran mucho peores que los de

Cervantes. El nació cuando todavía existía un sistema parecido a la esclavitud en Rusia y murió con Stalin. Conoció tanto la gloria máxima como la máxima vergüenza. Fue amigo de Chéjov, fue la persona que hizo conocer sus obras al resto del mundo. Al final de su vida, se vio obligado a hacer obras de propaganda soviética. Fue una vida muy larga, rodeada de una gran cantidad de mitos.

Realizó una revolución teatral no de partes o de algunos detalles del teatro, sino de todo el teatro en general. Con Chéjov, nació la nueva dramaturgia del siglo veinte. Surgió en el teatro y en la dramaturgia una manera de describir el mundo, donde lo más importante ocurre no en las palabras sino detrás de las palabras. Fue cuando la dramaturgia y el teatro supieron describir la poesía de la vida cotidiana, la vida como pillada de improviso. Antes de eso, en Rusia no se conocía la teatralidad, la poesía de la vida simple que nos rodea. Chéjov describió la vida de personas comunes y corrientes y él mismo describió su estética con palabras muy sencillas: *la gente come, se viste, almuerza, duerme y mientras tanto, al mismo tiempo, está decidiendo su destino.*

En respuesta a esa dramaturgia nació un teatro, el Teatro de Arte de Moscú, que se podría decir era un teatro-casa, un teatro-familia. A diferencia del teatro occidental, donde los actores se juntan para poner una obra específica y después se separan, este era un teatro como cuando se juntan las sectas: para toda la vida. O como van al monasterio, pero un monasterio teatral. Eso suponía servirle hasta el final de la vida y los actores no se juntaban simplemente sino que se *coleccionaban*. Eran seleccionados muy rigurosamente y en pocos años se armó una colección de grandes actores rusos que empezaron a actuar de manera absolutamente nueva, tal como lo exigían las obras de Chéjov. Es una manera especial de actuar, en que cada actor entiende no solamente lo que le toca a él sino todo lo que lo rodea y el significado real de lo que están haciendo todos los demás. El *conjunto teatral* no es solamente una estética sino que una ética de vida. Es una forma de vivir que compar-

ten todos los que llegan a este teatro, unidos por una idea superior del arte, de la creación. Ellos fueron los que comenzaron a hacer revoluciones teatrales en Rusia. Se transformó toda la estructura, todo lo que tenía que ver con el teatro: la dramaturgia, el arte de los actores, el arte del artista teatral, el escenógrafo. Por primera vez apareció la carrera de director de teatro y, finalmente, cambió la relación del teatro con el público. Se educó a un público diferente, se educó a críticos nuevos, enseñándoles a ver el teatro con otros ojos.

Cuando se creó este Teatro de Arte de Moscú, rápidamente tuvo mucha fama. Pero Stanislavsky fue más lejos y rápidamente surgió una relación dramática entre el teatro y la persona que lo creó. Para él, en realidad, el éxito nunca fue importante. En eso también hay una similitud con un Don Quijote. Los quijotes no necesitan que les aplaudan las ideas. Simplemente van a algún lado, aunque muchas veces no se sabe cuál es la estrella que los ilumina, cual es la Dulcinea que los está esperando. Rápidamente surgieron conflictos entre Stanislavsky y su teatro: los actores ya tenían éxito y no querían nada más. Como pasa también ahora, si tienen éxito, piensan que no hay que estudiar, que ya no hay que perfeccionarse. Cuando se empieza a explotar lo que trae el éxito, surge la etiqueta, el cliché. Entonces, en lugar de una Dulcinea, llega una mujer horrible que es odiada por Stanislavsky.

En 1906, él estaba de vacaciones en Finlandia y tuvo que regresar a Moscú para volver a actuar en el teatro: no era solamente el director sino también el actor principal. Como siempre llevó diarios de vida, sabemos de grandes crisis que sufrió en ese tiempo. De repente se dio cuenta de que no quería seguir actuando, que estaba aburrido de repetir todas las veces lo mismo, con las mismas formas. Se dio cuenta de que el arte ya no le estaba regalando alegría y dedicarse al arte sin alegría era lo mismo que hacer el amor sin alegría. Entonces, ese amor se convirtió en una relación aburrida y desagradable y el sistema Stanislavsky nació ahí, en ese momento. Si uno lo ve

fríamente, es una idea muy quijotesca: crear un sistema de preparación de los actores que les permita encontrar felicidad.

Comienza a crear este sistema de volver a la felicidad, empieza a desarmar el oficio del actor como se puede desarmar un auto. El actor, cuando actúa, es una máquina mucho más compleja que la que está en la calle. De repente se puede echar a perder algo en ese actor y a quién se llama, quién lo puede arreglar. El sistema de Stanislavsky es el primer intento de sistematizar la profesión del actor, sus elementos principales. Se dedicó durante treinta años a elaborar este sistema acerca de qué es la tensión del actor y cómo se puede educar. Cómo enseñarle a relacionarse bien en el escenario, con el otro, cómo lograr que esa relación sea buena. Qué es la imaginación, qué es lo que pretende el autor, cómo se combina la vida personal, interior del actor, con el papel que le ha tocado. El crea un concepto que, incluso en ruso,

suenan muy extraño, que es el de *persona-papel*. Dice que el nacimiento de un nuevo papel en escena equivale al nacimiento de una nueva persona y que la relación del actor con su papel es algo muy alto, muy elevado.

El libro **Mi vida en el arte** fue escrito en Estados Unidos. En ese tiempo, tenía un hijo enfermo de tuberculosis en tratamiento en Suiza y necesitaba dinero. Decidió escribir un libro, pero nunca había sido escritor, por lo que ni siquiera lo escribió, lo dictó. Lo curioso es que empezó a contar su vida, y como los americanos son gente muy práctica, lo que querían eran anécdotas entretenidas de esta gran persona. Ellos no sabían que era un don Quijote. El empezó a escribir este libro y los editores le dieron supongamos doscientas páginas. El escribió cuatrocientas páginas y recién estaba empezando a relatar su infancia. Ahí quedó claro que iba a escribir diez tomos, pero los americanos le dijeron *si no está listo en marzo*,

Anatoly Smeliansky (Rusia), en su conferencia "Stanislavsky desconocido", junto a los chilenos Fernando González y Alejandra Gutiérrez.



devuélvanos el dinero adelantado. La plata ya había sido enviada a Suiza al hijo y él se horrorizó. Un exiliado ruso, un crítico muy buena persona, le ofreció ayuda. Eso fue el año 23, en Estados Unidos. Tomó su manuscrito, lo leyó en una tarde, escribió al final dos páginas y puso la palabra fin. Se lo mostró a Stanislavsky, que leyó estas dos páginas, y dijo *sí, está bien, pero usted cita aquí a un artista francés que no conozco, pero en general está bien.* Mandó ese libro a los editores y fue publicado. Después, volvió a Rusia y escribió todo el libro de nuevo. Lo aumentó dos veces y en ruso es un libro que no tiene nada que ver con esa versión en inglés o en español. Incluso, en la edición rusa, llegó solamente hasta el año 22, y lo que pasó en sus últimos años de vida prácticamente no se sabe nada. Justamente, ahora estoy escribiendo un libro para ser publicado en Estados Unidos que se va a llamar **Después de mi vida en el arte.**

LAS VERSIONES DEL SISTEMA STANISLAVSKY

El llamado *sistema Stanislavsky* es todo un mito. Es como cuando se dice que hay un diablillo en la casa: todos saben que existe, pero nadie lo ha visto. En el teatro occidental, existe la idea del sistema partiendo del libro de Stanislavsky **Un actor se prepara.** Quiero recordar las circunstancias en que apareció este libro. Stanislavsky empezó a preocuparse de su sistema muy tempranamente, a principios de siglo, pero su capacidad de formular y de escribir sus ideas no estaba muy desarrollada. No era un teórico, no era un escritor; era un director teatral y un actor. Y más encima, tenía una tremenda imaginación. En cuanto escribía una cosa en el papel, en seguida le parecía algo vulgar y poco interesante. Los pensamientos iban más rápido que su capacidad para fijarlos.

Después de la Revolución, apareció mucha gente, alumnos de Stanislavsky, que decidieron escribir por fin, ellos mismos, el sistema. Stanislavsky se enfermaba al ver estos intentos. Se han encontrado anotaciones suyas en los bordes de los

artículos escritos por Komesajevsky y por otros alumnos. Una vez, por ejemplo, escribió: *Les ruego que sean considerados como mis alumnos solamente aquellos a los cuales yo les doy el permiso de que puedan ser considerados mis alumnos.* Pero tenía un montón de alumnos. Y como en la cristiandad, era un asunto religioso y todos los apóstoles empezaron a hacer sus propias interpretaciones. Hubo una tremenda discusión entre ellos. Cada uno trató de demostrar que tenía la verdad, que solamente a él Stanislavsky, de mano a mano, le había transmitido sus ideas. Como en cualquier movimiento religioso, el asunto llegó a niveles de fanatismo. Los alumnos no podían suponer que el profesor podía transformarse, cambiar. No se le da derecho a los maestros a cambiar, se les da el derecho de cambiar a los alumnos solamente. Entre paréntesis, él todo el tiempo se sentía alumno, alumno de la naturaleza, alumno que intentaba constantemente conocer cuáles eran las leyes de la creación, las leyes del arte.

¿Qué sucedió en definitiva? Los alumnos que lo acompañaron en una u otra etapa de su vida tenían una imagen específica acerca de su sistema. Hay un Stanislavsky de los años diez de nuestro siglo, de los años veinte, de los treinta. Y en cada una de estas épocas, él tuvo a sus alumnos, a sus seguidores. Es por esto que existen en Occidente varias representaciones acerca del sistema de Stanislavsky. En EEUU, el sistema de Stanislavsky lo enseñaban los actores rusos que habían emigrado, que conocían al Stanislavsky de antes de la Revolución. A principios de los años veinte, Boleslavski, con permiso de Stanislavsky, creó una escuela de actuación y en esta escuela de actuación estuvo el joven Lee Strasberg. Lee Strasberg recibió así el sistema de Stanislavsky a través de Boleslavsky y la idea que tenía Strasberg es todo lo que está en el libro **Un actor se prepara.** Esta es una imagen de Stanislavsky como cierto psicólogo que se preocupa del artista y del arte. O sea, Stanislavsky estaba dividido en dos: psicología de la creación, del arte y el arte por sí mismo, en escena.

El actor se prepara, pero ¿cuándo va a actuar? El sistema de Stanislavsky, ¿qué es? ¿Es un sistema sobre la preparación del actor o de cuando el actor ya actúa? ¿Stanislavsky es un psicólogo-científico o es un actor y director práctico? ¿El sistema es una especie de resumen de reglas, acaso, con preguntas y respuestas? En cierto sentido sí, son tareas para hoy. En cierto sentido son asuntos elementales, la gramática del arte del actor. Pero así como tenemos la tabla de los elementos químicos, también en la tabla de Mendel hay algunos cuadrillos que están vacíos; o sea, se supone que van a ser descubiertos nuevos elementos químicos. El sistema de Stanislavsky tiene muchos cuadrillos vacíos. Fundamentalmente, el sistema formula una serie de preguntas más que contestarlas. La tarea de los grandes hombres no es tanto contestar las preguntas sino plantear las grandes preguntas.

El temía que su sistema se convirtiera en una especie de tareas escolares. Al comienzo, cuando empezó a pensar en el sistema, tuvo un espantoso sueño. El anotó este sueño en su diario. Se imaginó una clase en el futuro. En esta clase hay estudiantes, frente a ellos un actor muy bien afeitado y un profesor. Este le pregunta a Ivanov: *Dime cuáles son los elementos fundamentales del arte del actor*. Este actor se levanta y empieza a graznar con gran sufrimiento todos los elementos del arte del actor. En este momento, Stanislavsky en el sueño comienza a gritar: *Por favor, ¡deténganlo! ¡rápido! Quemen todos mis libros. Yo he cometido un delito. Ya me han castigado bastante. No dejen, por favor, a estos profesores sin talento sacar conclusiones de mis estudios*. A él le espantaba esta imagen del futuro en que este Ivanov iba a estudiar su sistema bajo la dirección de este profesor sin talento. Por eso es que durante tanto tiempo no pudo escribir y lo hizo solamente después del año 28, en Francia, cuando estaba recuperándose de un infarto y ya no pudo trabajar directamente en el teatro. Sufrió mucho al escribir este libro. Se atormentaba, porque tenía en la cabeza un plan que lo obligaba a escribir como diez tomos



Stanislavsky como Ferdinando en *Villanía y amor*. Su esposa, María Lilina, como Luisa. Producción de la Sociedad de Arte y Literatura, 1889.

para decir todo lo que él sabía, todo lo que había comprendido del arte del actor.

LA ENERGÍA ESPIRITUAL DEL ACTOR

El sistema es una cultura determinada. Es una imagen específica del teatro desde el punto de vista del actor. Esto es muy importante entenderlo. Hay teorías del teatro y sistemas que ven el teatro desde el punto de vista del director. Por ejemplo, el sistema de Brecht es mirado desde el punto de vista de un dramaturgo, de un ideólogo. El sistema de Stanislavsky es el conocimiento del teatro explicitado, manifestado desde el punto de vista del actor. La idea principal de este sistema, que toda su vida Stanislavsky intentó comprender, es cómo encontrar un camino consciente hacia el inconsciente. Esto recuerda al amor. En el amor

hay momentos muy elevados. Es imposible convocarlos en forma consciente, hay que acercarse a ellos. Estos segundos de amor en la escena son aquello que nosotros llamamos inspiración. ¿Cómo convocar esta inspiración? El juntó durante su vida cientos de caminos de cómo llegar a esto.

Al principio, pensó que había que entrenar algunas capacidades del actor: su voluntad, su atención, la concentración de esa atención. Después empezó a ampliar el círculo de sus ideas: ¿Qué es el misterio del ritmo? ¿Cómo se manifiesta en el organismo humano el ritmo? ¿Cómo se unen el ritmo en el ser humano con el ritmo en nuestra alma? ¿Cómo se manifiesta el alma del actor en el movimiento? ¿Cómo se manifiesta el alma del actor en el espacio en que existe? Cada vez se fueron ampliando los círculos, cada vez fue abarcando mayores problemas. El seguía solamente una finalidad: ¿cómo darle al actor la posibilidad de sentirse maestro, de sentirse *demiurgo* de este mundo? ¿Cómo darle las posibilidades de hablar con Dios? Si ustedes leen en ruso a Stanislavsky, lo que más se repite es el término *supra*: suprarrealidad, supraobjetivo e incluso suprasupraobjetivo.

Este *súper* es muy importante. El arte está llamado a expresar aquello que es muy difícil de expresar: el alma del ser humano. El arte del teatro es una interrelación, es un intercambio de esta energía espiritual. El empieza a estudiar a los yogas indios; se sumerge en todos aquellos estudios que enseñan a entregar y a captar energía. Es el primero que entiende que el arte del actor maneja una energía mágica. Ahora lo llamamos aura, el no lo llamaba así. Nosotros sabemos que si esta aura existe, tenemos un actor, y que si esta aura no existe, por muy inteligente que sea, por muy sabio que sea, no pasa nada. ¿Cómo convocar, cómo llamar esta aura, cómo no perderla, de qué manera el actor existe frente al público en la sala? El se imaginaba un tipo de teatro muy determinado, muy especial. No amaba un teatro que inmediatamente desnudaba su propia esencia, sus propias leyes. Le

gustaba el teatro como un secreto, como un acto mágico. Trataba de educar a un actor de este tipo, que podía transmitir lo que él llamó una vez *el temblor de la materia humana*.

Desgraciadamente, empezó a escribir su libro en una época muy difícil para Rusia. Hay una espantosa carta suya al Comité Central del Partido Comunista, donde solicita poder utilizar el concepto *vida del alma humana*, ya que no se podía ocupar ese concepto. Cuando escribió la primera versión de su sistema, que había trabajado incluso antes de la Revolución, se la mandó a su editora. Ella le contestó una larga carta; estaba absolutamente espantada con el manuscrito y le comunicó que era imposible publicarlo en ese momento en la Rusia Soviética. *Por favor, Konstantin Serguevich, lea su propio libro y se va a dar cuenta de que ahí no hay ningún ejemplo de esta nueva vida. Todos los ejemplos son burgueses hasta el tuétano. Por ejemplo, mire, lea usted mismo un pequeño ejercicio, una tarea para los estudiantes: "Usted ha perdido un brillante". ¡En el año veinte, en la Rusia Soviética! Otro ejercicio: "Se ha incendiado un banco". ¡Pero qué banco, qué brillante? Espantosos, horribles ejemplos. ¿Cómo alguien de las Juventudes Comunistas va a poder leer esto? ¿Qué es lo que va a poder aprender esa persona de estos ejemplos? Stanislavsky le contesta con una carta muy extraña, muy tierna. Sí, usted seguramente tiene toda la razón. Mi libro no va con el tiempo, pero qué hacerle si yo lo compuse entero en mi cabeza antes de los bolcheviques. Considero que el arte del teatro, el arte del actor, no depende del régimen político. Se puede cantar "Dios guarde al Zar" en la época anterior y se puede cantar la Internacional, pero para eso se necesita voz, se necesita que el aparato esté afinado, y de esto es de lo que me ocupo. No me ocupo del contenido. Publicó este libro sin modificar ni un ejemplo. Y es muy interesante que, a lo largo de los casi 50 años de la Unión Soviética, fue considerado por los estudiantes terriblemente pasado de moda: bancos, brillantes, ejemplos de la vieja vida rusa. Nos resultaba esto*

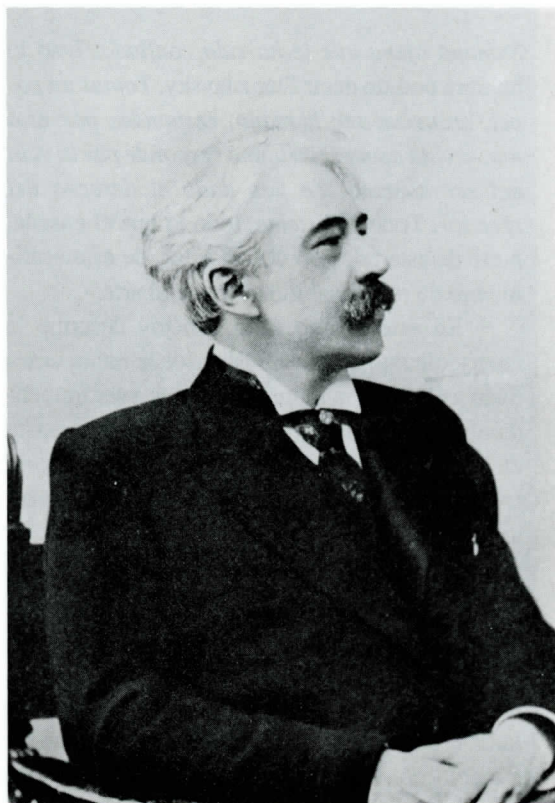
muy lejano. Pero acaba de cambiar el régimen y ahora en cada esquina hay un banco y toda la gente está inquieta por dónde va a depositar su dinero, de nuevo existen los brillantes, pero no está en esto la contemporaneidad del libro de Stanislavsky. Este sigue la organicidad del arte del creador.

Stanislavsky quería terminar su libro con una gran imagen del océano, a cuya orilla está parado un ser humano. El océano: éste es el arte. Este océano es el inconsciente. Yo, hombre solitario, estoy parado en la orilla del océano y trato de entender lo que sucede en las profundidades de este océano. Quiero enseñarle a los actores que estén de acuerdo, en correspondencia con este océano. Estoy solo y mis fuerzas son pequeñas. El océano es enorme, pero yo intento entenderlo. El editor de los años treinta borró este final del libro. Eliminó la imagen de este océano, porque cualquier ideología, sobre todo una ideología fuerte, semifacista, parte del punto de vista de que no existe ningún océano, de que el hombre es comprensible (sobre todo para aquellos que están arriba) y puede ser manipulado. Stanislavsky amaba mucho el monólogo de Hamlet cuando le habla a Rosencratz y Guildenstern de la flauta: *Que yo no soy flauta, no se puede jugar conmigo como con una flauta.*

VIDA Y ARTE

Stanislavsky quería educar al artista para que tuviera responsabilidad frente a la vida, para que entendiera el papel que le ha sido concedido como un dios.

Su gran seguidor, Mikhail Chéjov, un actor ruso grandioso, sobrino de Anton Chéjov, escribió un libro parecido al de Stanislavsky, quizás el mejor libro escrito por un artista ruso. En este libro se puede ver muy claramente qué fue lo que ellos asimilaron de Stanislavsky. Chéjov pregunta: ¿Por qué el actor es tan irresponsable en escena? ¿Por qué es tan impreciso en su gesto? ¿Por qué las palabras generalmente pasan por el lado de la intención? ¿Por qué no existe lo principal, lo que



Stanislavsky en 1900

constituye el arte del actor? Y da el siguiente ejemplo: un cirujano invita a un amigo a ver cómo hace una operación. Y el actor describe cómo es hecha la operación por un muy buen cirujano. Describe a este cirujano como un gran artista: toma el escalpelo en sus manos con un gesto preciso y avaro, sin excesos. Rasga el cuerpo hasta que sale sangre. Desnuda el estómago del hombre que está respirando. Cada movimiento es absoluta y escrupulosamente preciso. ¿Por qué es tan preciso el gesto en este cirujano? Porque él sólo puede cortar una vez, no puede cortar cinco veces. La atención, la concentración, aquello que podemos estudiar en el *sistema*, están aquí en forma impresionante; él está absolutamente sumido en su objetivo. Chéjov hace la siguiente pregunta: *¿Qué es lo que obliga a este cirujano a trabajar con tal impresionante maestría?* Y contesta: *La responsabilidad por una vida humana, por aquella vida*

humana ajena que le ha sido confiada. Esto lo hubiera podido decir Stanislavsky. Tomas un papel, creas un ser humano, respondes por esta nueva vida como el cirujano responde por la vida del ser humano. Te han dado el derecho del creador. Todo el sistema, todo lo que él enseña, parte de esta relación con el actor, de este sentimiento de responsabilidad frente al arte.

En este mismo libro, Chéjov describe la muerte de su padre. Stanislavsky le había enseñado a Chéjov y a todos los artistas a ser tremendamente observadores, a asumir todo lo que existe en la vida que los rodea. A incluir en su memoria toda su construcción, su respuesta emocional, todo aquello con lo que después va a crear de tal modo que no sea convencional. El odio al cliché actoral, a la trivialidad, es la base del sistema. El sistema es la enseñanza sobre cómo arrancar de sí los clichés. Entonces, Chéjov observa cómo muere su padre. En su cabeza tiene dos ideas. Por un lado, la agonía del padre la recibe con la conciencia del hijo. Pero también es actor y observa la muerte de su padre como un actor observa. Después que muere su padre, su primera frase es impresionante: *¡Qué mal actuamos nosotros en escena la muerte!* Esto es Stanislavsky. La capacidad de expresar los sentimientos humanos en escena. Hay que encontrar solo su propio camino, su propio rostro. De aquí esta famosa frase de Stanislavsky: *No creo porque el actor no sabe expresar a su manera sus sentimientos. El toma un cliché ajeno y cree que se está expresando él mismo.*

Voy a dar un ejemplo. Stanislavsky estaba ensayando con una actriz (que después fue una actriz sumamente importante, fuerte, de un talento muy excéntrico) y dijo: *Tu error principal reside en que intentas actuar de manera verdadera. Tú llegas solamente hasta el límite de la verosimilitud, de la verdad, y el arte verdadero aparece justamente cuando se traspasa esa frontera. Empieza a sentir cuáles son las fronteras entre la verdad y la mentira, la no-verdad, empieza a pasear libremente a ambos lados de la frontera. El*

arte del actor es este libre paseo a lo largo de la frontera.

No sólo en Estados Unidos sino también en Rusia consideran a Stanislavsky como un profundo realista y muchas veces se lo consideró, además, como un exponente del realismo socialista. Pero en sus libros, él categóricamente se pronuncia en contra de este realismo primitivo. Sería muy fácil decir sí, está por la suprafantasia, por el suprarrealismo, etc. Pero en cierto sentido, es, por supuesto, realista. En un sentido muy determinado. Consideraba que lo más difícil en el arte es captar esta esencia de la vida real del ser humano. Lo más difícil en el arte es transmitir el transcurso cotidiano, común y corriente de la vida humana. Yo diría, incluso, la vida agarrada de improviso. Este realismo es tremendamente difícil para el actor, porque hay que crear el arte de aquello que tenemos ante nuestros pies, ante nuestros ojos. Cuando retorna a Rusia después de su gira a Norteamérica, toda la escena era vanguardista. El realismo no se consideraba para nada. Aquel actor joven no sabía nada, pero lo primero que hacía era pintarse en la cara cuatro cejas. Y empezaba a caminar como camina el tigre, caminata especial que en el teatro chino se llama *jualem*. (Actualmente, en la escena rusa, todos caminan a lo *jualem*). Stanislavsky escribe que, antes de pintarse cuatro cejas, el actor trate de actuar con una. Antes de que lo apoyen los decorados, la música, el vestuario, trate de actuar cuando nada lo está ayudando. Incluso, cayó en una especie de fanatismo teatral: *¡Mueran los decorados! ¡Muera la música! ¡Muera el escenógrafo! ¡Solamente existe el actor! ¡Mueran los gestos actorales! ¡Métese las manos debajo de sí mismos, mírense unos a otros y traten de comunicarse alma con alma! Yo quiero mirar cómo ustedes saben hacer esto. Si ustedes lo saben hacer, esto es realismo. Entonces, pueden pintarse diez cejas si quieren y andar a lo *jualem* y párense de cabeza y den saltos mortales. Pero primero, antes que nada, aprendan a ser seres humanos en escena.*

En Stanislavsky, el organismo creativo está

construido de una manera muy contradictoria. Es una máquina que vive y al mismo tiempo que analiza cómo ella misma trabaja. Stanislavsky unía en sí a Mozart y Salieri. El mismo se autodestruyó. Por supuesto, es un tormento para el creador vivir sumido constantemente en lo que Vajda llamó *Todo está en venta*, cuando es necesario crear el arte con aquellos elementos más íntimos. La enseñanza más sagrada del sistema reside en esto: *Puedes experimentar en la vida las sensaciones, los sentimientos más variados. Debes vivir todo lo que experimentaba Otelo. Pero también debes conocer la vida que conoce Yago. Como actor, debes saber todo, llevar la maldad dentro de ti, ¿qué es la maldad? y ¿qué es la bondad?* Esta es la frase famosa de Stanislavsky. Mikhail Chéjov protestaba rotundamente contra esta idea. Consideraba que si el actor parte de sí mismo, entonces en la escena va a haber naturalismo. El sistema de Chéjov, por lo tanto, implica que se debe desarrollar la imaginación del artista. Y la imaginación se convierte en el centro del mundo del actor.

Stanislavsky lo consideraba de otra manera. Consideraba que el actor saca de su alma los colores de los diferentes sentimientos: en cierto sentido, éste no es una persona, no es un ser humano: es un laboratorio. Todo lo que él siente, todo lo que él vive en la vida, a fin de cuentas es solamente medios y material para su arte. Se puede decir que esto es una paranoia, se puede decir que esto no es realismo. Él consideraba que, sin esto, un verdadero actor no puede existir. Si el actor no se alimenta desde dentro con sentimientos fuertes, el papel se queda al nivel de las palabras; todo es superficial, nada va a poder prender, enganchar de verdad a la sala. Los momentos más álgidos, más hermosos del arte del actor son cuando el actor entero tiembla, se estremece. Solamente entonces va a poder asombrar, sujetar, amarrar, captar al público. Y el actor existe solamente por estos segundos. Esto es Stanislavsky. Por esto vivió y como actor supo demostrarlo. Bloch, un gran poeta, vio a Stanislavsky en un papel de una obra de Chéjov y anotó en su diario:



Stanislavsky como Vershimin en *Las tres hermanas*, Teatro de Arte de Moscú, 1901.

Vi ayer Las tres hermanas de Chéjov. Todos los actores del Teatro de Arte son excelentes, pero Stanislavsky está totalmente separado de los otros, es único. Y a continuación, una fórmula: ¡Qué impresionante la unión de vida y de arte! Stanislavsky es esta unión entre la vida y el arte. A veces vemos teatro donde hay sólo vida, a veces vemos teatro donde hay sólo arte. Muy extrañamente, encontramos esta unión poética del arte con la vida. La propia vida, la misma vida así como es. Esto lo consideraba superior.

DESCUBRIENDO AL STANISLAVSKY HUMANO

El legado de Stanislavsky todavía no ha sido publicado, lo tengo en mis manos. Va a salir en los próximos años, a lo mejor primero en Estados Unidos. Stanislavsky, paradójicamente, siempre

publicó sus libros primero en Estados Unidos, ahora parece que nos va a pasar lo mismo. No hay dinero en Rusia, toda la empresa editorial está destruida, pero confío que también podamos publicarlo.

¿Qué de nuevo nos dan estos textos? En lo que se refiere al *sistema*, novedades especiales no va a haber. En Rusia, todos sus otros textos son conocidos. En Estados Unidos, tradujeron sólo algunos textos, que son los de **Un actor se prepara**. Pero la traductora al inglés eliminó muchas cosas que ella no entendió y ese texto es más delgado que el libro ruso. Trabajaban a través del océano, eso es difícil. Actualmente, se hace una nueva traducción. Se va a llamar **Trabajo del actor sobre sí mismo**, y es la traducción directa del ruso. Jean Benedetti, en Londres, hace la traducción del libro en este momento. Es un asunto muy difícil, ya tenemos dos años de escándalo. Los norteamericanos con los ingleses discuten cómo comprender uno u otro término de Stanislavsky. El asunto es que Stanislavsky no tenía términos científicos, es un *argot* de director de teatro. Hay que unificar este *argot*, hay que hacerlo comprensible. Y lo que en ruso es comprensible, en inglés o en español no se entiende.

El segundo problema es mucho más sustancial. Nuevos materiales nos descubren por primera vez la personalidad de Stanislavsky. A fin de cuentas, es imposible comprender ninguna enseñanza, ninguna idea teatral seria, si no entendemos en qué alma nació esta idea. El teatro no es una ciencia, el teatro no es matemática, el teatro está unido con la indeterminación del alma humana. Nosotros intentaremos, en esta nueva edición de sus obras, descubrir la figura real de Stanislavsky. Ver de dónde surgen estas ideas y, lo que es más importante, cómo en su vida estas ideas se fueron modificando. ¿Qué es lo que hicieron con Stanislavsky en los últimos 50 años en Rusia? Lo canonizaron. La canonización es el segundo asesinato, la segunda muerte del artista. Lo asesinaron y lo convirtieron en una compilación de citas. Toda su vida llevó diarios de vida. Durante treinta

y cinco años, cada día anotaba algo. Como cualquier hombre normal, y sobre todo si es un gran artista, sus ideas no iban linealmente, directamente. Daban vueltas, a veces a la derecha, a veces a la izquierda, a veces se devolvían o negaban aquello que habían anunciado el día anterior. Esto no lo han publicado. Si él es clásico, no puede contradecirse a sí mismo. Por eso, tomaron todas estas anotaciones de su diario y le hicieron la siguiente operación: cortaron según los temas. Esto es muy simple: Stanislavsky sobre... Stanislavsky sobre la ética, Stanislavsky sobre el director, etc. Ahora nosotros estamos publicando estas notas como son y se va a poder ver cómo fue caminando.

A fin de cuentas, en el arte lo importante no es el resultado último sino el proceso, la experiencia del camino, del perderse, de los errores. Un director ruso famoso, Fros, que murió hace poco, un fiel Stanislavskyano, escribió: *He aquí el arte. Compárenlo con un electrocardiograma: aquí van las líneas sinusoidales, el médico las lee y ve cómo trabaja el corazón. Sube, baja. Pero hay electrocardiogramas donde la línea es recta, no hay ningún tipo de ondas, no hay ningún tipo de contradicciones, no hay ninguna vuelta atrás. ¿Y qué significa la línea recta? Significa la muerte.* He aquí las dos imágenes en el arte. He aquí dos imágenes del arte del actor. Un electrocardiograma y una línea recta. Nosotros queremos descubrir, representar el electrocardiograma de Stanislavsky, porque la línea recta es la muerte.

Por otra parte, su último decenio de vida tiene un gran significado psicológico y manifiesta un problema, una enfermedad social. ¿Cómo un gran artista puede existir, sobrevivir en condiciones de facismo? A lo mejor, la idealización que él hacía del teatro jugó un rol en su sometimiento a Stalin. Su propio *sistema* lo entendía y lo recibía en forma mística. Consideraba que haría felices a todos los artistas de la tierra. En algún extraño punto de su cabeza, en el punto enfermo de su cabeza, se confundían su propio sistema y el sistema de Stalin. Stalin también quería la felicidad para

la humanidad y Stalin además, conscientemente, empezó a crear el culto a Stanislavsky. Pero solamente ahora, cuando hemos visto sus cartas, hemos descubierto que no todo era tan simple. Paralelamente a las cartas escritas a Stalin donde él le agradecía y le agradecía, también había muchas cartas de Stanislavsky defendiendo a aquellos que eran juzgados. Su hermano fue fusilado por los bolcheviques después de la Revolución. Fue torturado su sobrino el año 31 en la cárcel. Tuvieron presos a hijos de grandes actores del Teatro del Arte. Pedía por todos ellos, suplicaba. Estas cartas nunca fueron publicadas y se creó una imagen de una especie de atleta olímpico que no tiene idea de lo que está sucediendo: están matando gente y él sólo está preocupado de su sistema.

Quiero decir, incluso de manera fuerte, lo siguiente: se preocupaba de su sistema para que no lo asesinaran a él. El sistema también es un sistema para salvaguardar la felicidad, la capacidad de vivir durante la peste, durante el facismo. El sistema también habla de cómo salvaguardarse en cualquier tipo de circunstancias. Durante cinco años, él no cruzó el umbral de su casa. Yo no sé por qué nunca salió de su casa. Se decía que estaba muy enfermo y por eso no podía salir. Por otro lado, estoy convencido de que los médicos no se lo ordenaron. Asumió este exilio voluntario como la posibilidad de ocuparse del arte. En la tradición literaria rusa, hay una imagen del teatro muy elevada, muy sublime; está expresada por Dostoievsky en las notas de **La casa muerta**. Como ustedes saben, Dostoievsky estuvo diez años en la cárcel en trabajos forzados y a veces los propios presos organizaban espectáculos. Dostoievsky describe un espectáculo ahí en la cárcel; yo no he leído en toda la literatura mundial un mejor himno al teatro: *Ustedes están en la cárcel, ustedes están con grilletes en las piernas, pero cuando empiezan a actuar, se convierten en un ser humano libre*. La actuación de Stanislavsky en su chalet, encerrado, a mí me recuerda muchas veces esta descripción de Dostoievsky. Alrededor suyo asesinan, alrededor suyo hay terror y él está preocu-



Stanislavsky como Gaiev en *El jardín de los cerezos*, Teatro de Arte de Moscú, 1904.

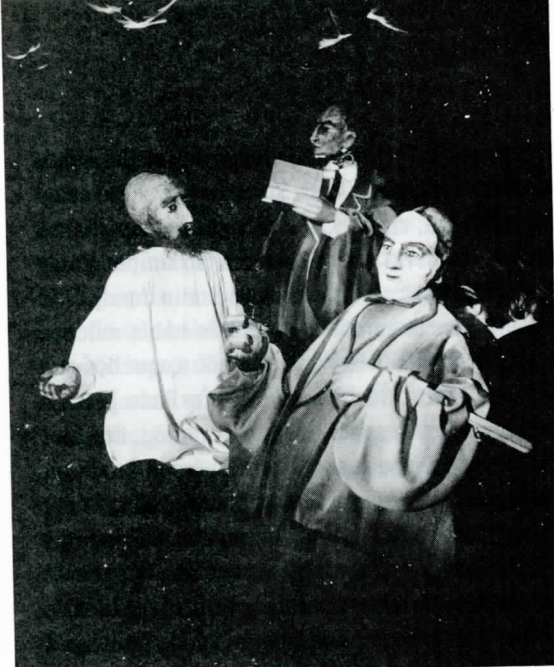
pándose del arte. En estos tiempos parece heroico.

Stanislavsky murió en agosto del año 38, justo cuando había una gran represión en Rusia. Se conserva una película documental de su funeral que nunca se había mostrado antes. El está en el ataúd y hacen discursos representantes de muchas organizaciones sociales. Esta persona, este don Quijote muerto que estaba ahí, era absolutamente ajeno a todas las personas que estaban en su funeral. Se empiezan a acercar los actores del teatro Stanislavsky y lo besan y después se alejan del ataúd. Todavía se alcanza a ver en la película cómo empiezan a actuar, a reforzar su desgracia actuándola. Y da la impresión que él se va a levantar y les va a decir su famosa frase: *no les creo*. Pero no se para, y comienza su vida eterna que está dirigida ya hacia nosotros, hacia nuestros tiempos.

Teatro europeo y africano



Femella, del grupo tunésino El Teatro.

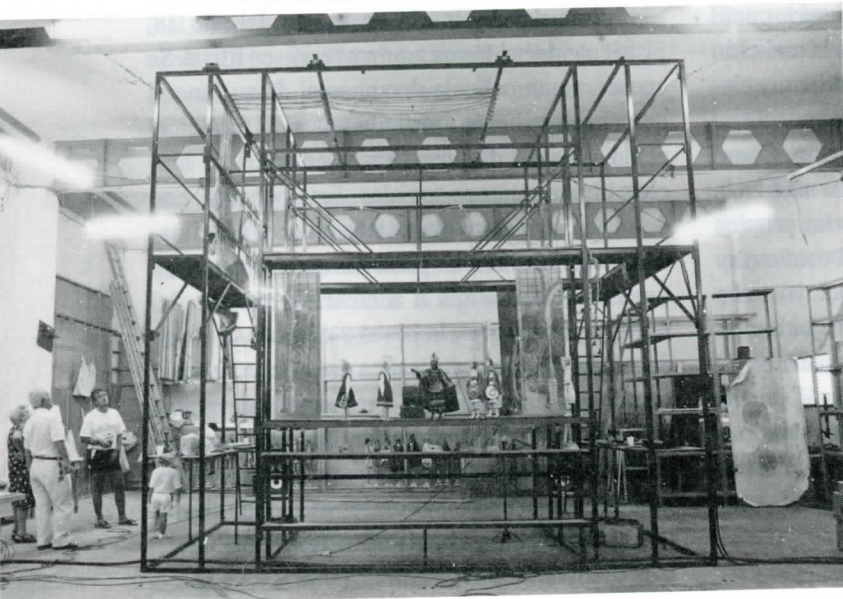


Marek Grotowski

Presencia del teatro de muñecos en el Festival: *El proceso*, del Wroclawski Teatr Lalek, de Polonia.



O pranto de Maria Parda, del Teatro A. Barraca, Portugal. Un unipersonal de María do Céu Guerra.



Armazón escénica de *Autos de Navidad*, del grupo español La Tía Norica.