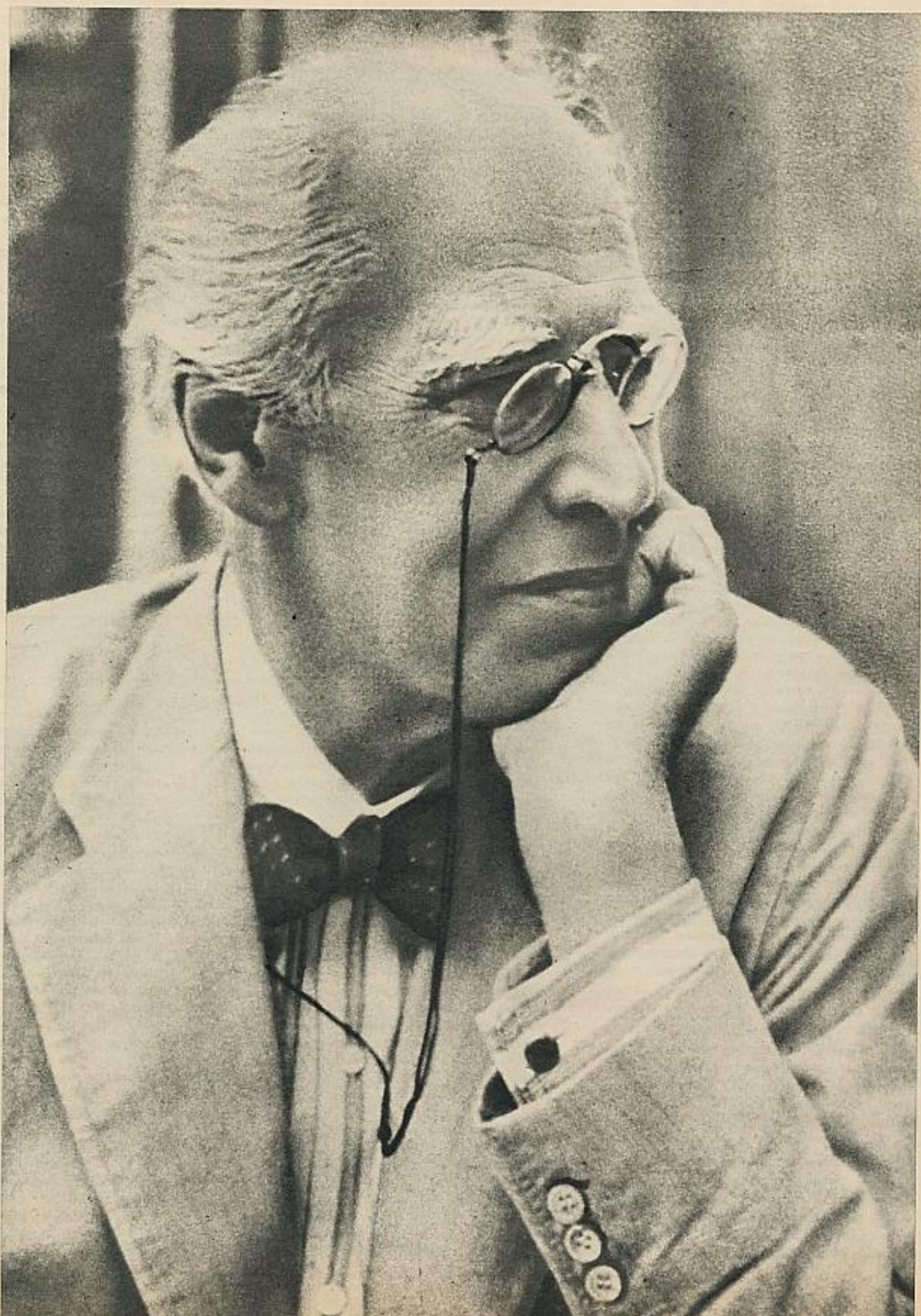


1863
1963

STANIS



Konstantin Stanislavsky, uno de los fundadores del Teatro de Arte de Moscú en 1898, creador de un método teatral que ha influido poderosamente en el desarrollo del teatro contemporáneo

LAVSKY



1 El muchacho ha entrado en el estudio. Se ha sentado separado de sus compañeros. Minutos después ha llegado Lee Strasberg. El muchacho ha subido a la pequeña plataforma y ha dicho unos párrafos de «Otelo». Al terminar, Lee Strasberg ha tomado la palabra. Le ha hecho muchas preguntas. ¿Por qué te has movido así? ¿Por qué has dicho tal frase, tal palabra, de esta manera? ¿Cuáles eran los supuestos psicológicos y sentimentales que te llevaban a hacer las cosas de ese modo? ¿Qué materia personal y viva te ha servido para construir tu Otelo?

El muchacho ha ido contestando. Americano, de veintitantos años de edad, ha tenido que buscar en sus propias experien-

cias los puentes que pudieran llevarle hasta la intimidad del personaje. El texto shakespeareano era sólo la clave. No bastaba memorizarlo, ni siquiera preguntarse sobre el Otelo de Shakespeare. Había que poner en pie, precisamente, el Otelo de Jim, Tom, o como se llamase el muchacho. «Otelo dejó a su mujer para cumplir una misión militar en una de las bases americanas. A la vuelta...» La cosa estaba clara. Aquel Otelo, que discutían los alumnos del Actor's Studio, estaba vivo. Quizá no fuese un Otelo modélico, quizá Tom, o Jim, o como se llamase aquel muchacho, carecería de las vivencias necesarias. Quizá aquello de la misión militar en las bases era demasiado ingenuo. Pero, en cualquier caso, aquel hombre com- **SIGUE**

Padre del teatro moderno

El famoso director ruso con Bernard Shaw, el dramaturgo británico que fue uno de sus primeros defensores en Inglaterra, y el escritor soviético Anatoli Lunarchski.



Fue el predecesor del Actor's



Stanislavsky en compañía de la cantante Antonina Neжданova. Las teorías estéticas y dramáticas de Stanislavsky formaron una nueva escuela de comediantes teatrales.

ponía el personaje valiéndose de sus propias experiencias, recuperando para aquel trabajo alegrías y sufrimientos personales que parecían olvidados. Su *Otelo* no era un fantasma.

Se discutió largo rato. Actores célebres seguían los cursos. Era gente que empezó en cero y que, antes de acabar los ocho años del Actor's Studio, había alcanzado la categoría de estrella del cine o de la escena. Lee Strasberg repitió, por enésima vez: «El gran enemigo del teatro es la teatralidad».

Era un día de 1963. En Nueva York.

A las dos de la tarde del 22 de junio de 1897, alguien presentó a Stanislavsky al profesor Nemirovic Danchenko; se pusieron a hablar de teatro y la conversación duró hasta las ocho de la mañana. Fueron dieciocho horas de singular importancia, pues de ellas saldría una reconsideración del fenómeno dramático de incalculable resonancia. Stanislavsky y Danchenko estaban de acuerdo sobre los males del teatro ruso, concretado, en Moscú, en las actividades de dos salas —el Gran Tea-

tro y el Pequeño Teatro— invariablemente ocupadas por un público, quizá no tan «snob» como el que concurría a los tres teatros de San Petersburgo, pero igualmente dominado por las dudosas convenciones de la «teatralidad» del romanticismo. Stanislavsky y Danchenko pensaban lo mismo: la necesidad de destruir todo el *troupe*, todo el énfasis, toda la gran mentira que pesaba sobre las representaciones y los textos dramáticos.

Su plan demandaba un autor. Tuvieron la fabulosa suerte de que ese autor surgiere: Anton Chejov.

Desde entonces, el teatro universal se orientaría por nuevos caminos y cifraría su perfección en propósitos bien distintos a los que caracterizaban el teatro decimonónico. En Moscú, Stanislavsky y Danchenko lucharon contra el clima social, el fasto insincero y elegante de la gran sala abierta a los programas de ballet, o el de la sala más pequeña, donde todo el *divismo* tenía asiento.

Muy pronto, en otros países se producirían movimientos análogos al de Stanislavsky y Danchenko. Antes de ellos, el

Teatro Libre, de Antoine, en París, o el Freie Buhe, en Berlín, o los Meininger, habían declarado la guerra a la teatralidad romántica en nombre de la verdad.

En algunos aspectos, los rusos no hacían, pues, sino seguir esta corriente. Sin embargo, la revolución del Teatro de Arte de Moscú iría mucho más lejos. Porque a la verdad naturalista de los Meininger, a ese primer paso que fue la recomposición minuciosa y detallada de los decorados, de los trajes y aun de los personajes, habría de seguir una etapa mucho más evolucionada y profunda. La «verdad» había que fundamentarla en el estudio, en la profundización de los personajes; no bastaba hablar como un hombre puesto en la situación teatral representada; había que saber por qué este hombre se producía de un modo y no de otro. Había que revelar una intimidad, y con ello muchos conflictos dramáticos que no se descubrían en el simple parloteo.

A un teatro de héroes iba a suceder un teatro de hombres. El actor bajaba del pedestal donde tantas veces había sido aplaudido sin importar gran cosa el verdadero valor y significado del drama que represen-

Studio, de Lee Strasberg



Stanislavsky con otro de los fundadores del Teatro de Arte de Moscú: Vladímir Nemirovich Danchenko. En su centenario, ambos han recibido el homenaje del pueblo ruso.

taba. Llegaba la hora de hacerse muchas preguntas sobre cada obra teatral, sobre cada personaje; la gran aventura —en diversos aspectos— del teatro moderno empezaba.

Yo creo que hoy, cien años después del nacimiento de Stanislavsky y a sesenta y cinco de la fundación del Teatro de Arte, los enunciados teóricos formulados por el director ruso, y la razón de ser de los mismos, sigue en pie. Sobre ellos se asienta la solidez de varias escuelas nacionales de interpretación. Partiendo de ellos cabe plantearse ahora posturas más evolucionadas.

Lo que no cabe duda es que quien no ha llegado a Stanislavsky, no ha llegado a hacer de la verdad el objetivo primero de la representación dramática.

Cuando Stanislavsky empezó a formular su crítica del teatro de la época sólo encontró burla o indiferencia. A juzgar por lo que él decía, el buen teatro no era posible. ¿Cómo ensayar varias semanas si el negocio teatral obliga a no perder un

minuto? ¿Cómo admitir esas discusiones entre el director y el actor para ir, lentamente, enriqueciendo la veracidad de las interpretaciones? ¿A qué todas esas preguntas marginales a las exigencias concretas de los textos? Stanislavsky, por ejemplo, quería que los actores sintiesen al personaje a través de una serie de situaciones anteriores a lo que figuraba en la obra. «Usted aparece en escena a los cuarenta y cinco años de edad. Sólo dice unas palabras. No hay forma de saber cómo debe decir las, si previamente no sabemos qué le ha ocurrido durante los cuarenta y cinco años anteriores, cuál es su experiencia, qué piensa a propósito de una serie de cosas...» ¡Está loco!, pensaron los empresarios, los viejos críticos, los que se definirían como «viejecitos ilustres y antichejovianos» ¡Este loco quiere ser el divo y ocupar el puesto del actor! ¡Todo esto son tonterías de intelectuales! ¡Cuando fui con mi abuelo a San Petersburgo y trabajamos en el Mariinsky...!

Lo de siempre. Sólo que Stanislavsky no se arrendró. Fundó —precisamente en el 98— el Teatro de Arte de Moscú. Y empezó a trabajar.

Reunió a un grupo de grandes y jóvenes actores, todos ellos ganados por los propósitos de Danchenko y Stanislavsky. Hoy se recuerdan sus nombres mucho más que los de los divos del romanticismo teatral ruso de la época. Están escritos en cualquier historia del teatro. Lilina, Artem, Sanin, Meyerhold, la Knniper... De un teatrillo de provincia llegó Kacialov. Debíó llegar a Moscú con un estado de ánimo vagamente parecido al que hoy traen a Madrid muchos de los que vienen de su ciudad para sumarse a nuestros tibios movimientos realistas. Con el tiempo, Kacialov sería considerado el mejor actor trágico de la época...

Este fue el triunfo de Stanislavsky. Convenció a un grupo de actores, de personas que pudieran ayudarle. Y su victoria fue total. La mayor victoria del teatro ruso —que no hubiera contado con Chejov de no existir el Teatro de Arte de Moscú, ya que, probablemente, el escritor se hubiese limitado a la narración— a lo largo de su historia.

SIGUE

Lee Strasberg se ha levantado. Sobre el tablado estaba ahora Ana Bancroft, la famosísima intérprete de «El milagro de Ana Sullivan». Strasberg le ha dicho: «Ya eres una actriz excelente y muy bien remunerada, pero tienes muchísimo que aprender. Necesitas, por lo menos, cuatro años más de escuela. Ana Bancroft ha contestado en seguida: «Ya lo sé. Y vendré aquí todos los días durante esos cuatro años. Quiero que mi trabajo sirva para decir la verdad».

Este es, en un día de 1963, un testimonio americano de la gran victoria de Stanislavsky.

Stanislavsky es uno de tantos rusos capaces de sublimar apasionadamente sus ideas. Actor de niño, en representaciones organizadas en las casas de ciertas familias poderosas, viajero por Europa más tarde, fue construyendo sus ideas sobre la revolución teatral con tanto apasionamiento como minuciosidad. El trabajo de los Meiningers, gran compañía que presentaba sus dramas con un riguroso espíritu naturalista, durante la etapa 1885-90 en que visitaron Moscú varias veces, y el conocimiento del actor Tomasso Salvini, fueron dos experiencias de gran significación.

Stanislavsky había acompañado a Sal-



La medalla de bronce que ha sido lanzada en Leningrado para conmemorar el centenario de Stanislavsky.

vini durante las horas en que éste se en cerraba en su camarín del teatro. Poco a poco, Salvini iba «asumiendo» el personaje. A través de un lento proceso de caracterización, de esfuerzo, Salvini ponía toda su personalidad al absoluto servicio del personaje. Su sistema nervioso, sus sentimientos, sus ideas, todo se ponía en juego —¡es, en cambio, tan sencillo servir los textos con una simple composición externa!— para que el héroe shakespeariano tuviese una vida cierta. ¡Qué le importaba a él todo «el tinglado» del divismo

y sus consecuencias! Quizá Salvini fuese capaz de considerar estas cosas otro día, cuando tuviese que pensar en él, en Salvini actor, pero no ahora que estaba preparando el Salvini-Otelo, para el que necesitaba desentrañarse primero él mismo —conócete a tí mismo—, espiarse hasta el fondo, y luego, ofrecerse al personaje.

En un rincón del camarín, Stanislavsky observaba lleno de respeto.

J. M.

Fotos: CAMERA PRESS
EXCLUSIVA ZARDOYA

Uno de los primeros actos del centenario fue depositar una corona en la tumba del cementerio Novodevichie, donde yacen los restos mortales de Stanislavsky.

