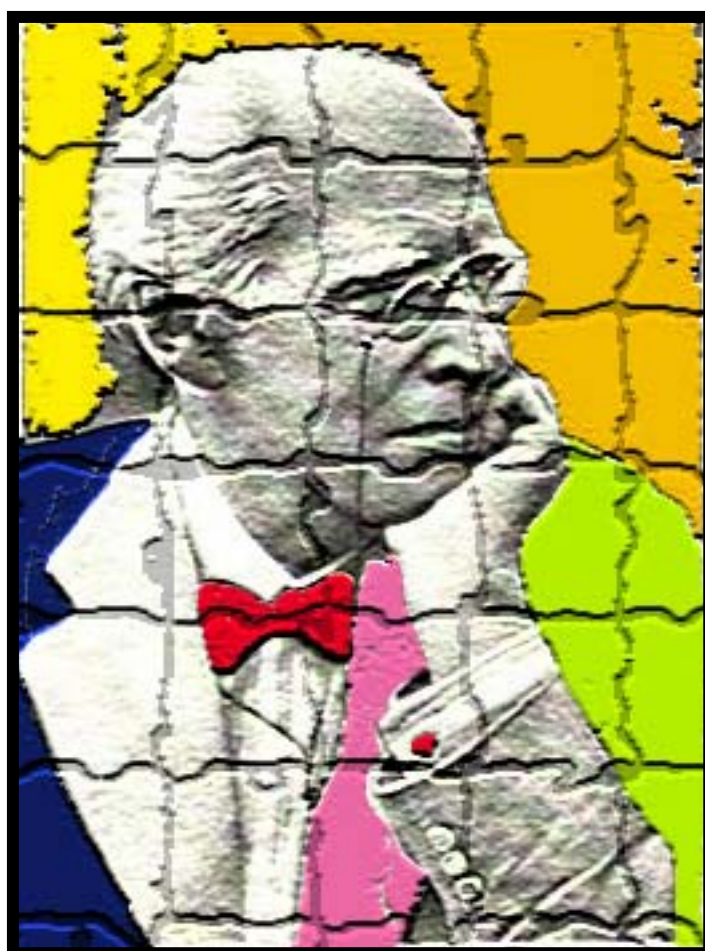


CONTEXTO HISTÓRICO-TEATRAL RUSO
E INFLUENCIAS TEMPRANAS DE
STANISLAVSKY



Athenea Mata

Trabajo de investigación de
Doctorado de Artes Escénicas

Profesor: Lluís Masgrau Peya
Alumna: Athenea Mata

CONTEXTO HISTÓRICO-TEATRAL RUSO
E INFLUENCIAS TEMPRANAS DE
STANISLAVSKY

A mi hijo Zen que da sentido a mi vida.

‘Sé que fue grande el esfuerzo, pero
¿qué se consigue gratuitamente y qué significaría
el arte si se consiguiera sin esfuerzo’

De una carta de Shchpekin a Shumsky el 27de marzo de 1848

ÍNDICE

ÍNDICE DE MATERIAS

Introducción.....	5
1. Contexto histórico-teatral.....	6
1.1. El primer teatro ruso.....	7
1.2. El primer teatro profesional ruso.....	11
1.3. Influencia del contexto histórico-teatral ruso.....	15
2. Infancia y Juventud de Stanislavsky.....	21
2.1. El entorno de influencia.....	22
2.2. Influencia del entorno familiar.....	25
2.2.1. Los Alekseiev.....	25
2.2.2. Lilina.....	38
3. Influencias tempranas.....	46
3.1. Influencias tempranas desde la literatura rusa.....	47
3.1.1 El romanticismo ruso.....	48
3.1.2. El realismo ruso.....	59
3.2. La tradición artística rusa.....	77
3.3. Mikhail Shchepkin.....	85
3.4. Las escuelas de sus contemporáneos y Stanislavsky.....	105
3.5. Los artistas de antes del MAT.....	114
3.5.1. Primeros maestros.....	116
3.5.2. Las actrices.....	130
3.5.3. Los actores.....	140
Conclusiones.....	150
Bibliografía.....	157

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Influencia tradición familiar.....	45
Cuadro 2. Sinopsis historia teatro ruso hasta Stanislavsky.....	76
Cuadro 3. Influencia de la tradición artística.....	84
Cuadro 4. Relación Shchepkin y Stanislavsky.....	103
Cuadro 5. Influencia artistas antes del MAT.....	149
Anexo.....	153

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el resultado de una investigación acerca de las primeras influencias a partir de las cuales se concibieron el imaginario, el sistema pedagógico y la técnica interpretativa de *Constantin Sergeyeovich Stanislavsky* (1863-1938).

Las ideas extraídas del estudio se presentan a través de tres bloques principales: el contexto histórico-teatral en Rusia; la infancia y juventud de *Stanislavsky*; y las influencias del romanticismo y el realismo ruso hasta la creación del MAT en 1898.

Conocer la herencia que *Stanislavsky* recibió de sus antecesores rusos resulta imprescindible cuando se estudian sus influencias. El análisis contextual permite entender la necesidad, con la que se encontró *Stanislavsky*, de contribuir a la formalización artística y profesionalización de un oficio que, hasta ese momento, estaba infravalorado. En parte, porque el teatro ruso hasta la segunda mitad del siglo XIX era representado por actores-sirvientes, pero además, porque se desarrolló en un ambiente en el que, por encima de cualquier interés artístico, primaba el control absoluto de los zares.

En su infancia y juventud, *Stanislavsky* recibió numerosas influencias, procedentes, esencialmente, de su entorno familiar. Su análisis permite una aproximación al fondo psicológico sobre el que se forjó la personalidad de este gran hombre de teatro. Como dijo el poeta inglés *Lord Alfred Tennyson* (1809-1892), 'soy parte de todo lo que conozco ergo, todo lo que conocemos es parte nuestra'. Conocer este primer período de la vida de *Stanislavsky* es indispensable para entender cómo discurrió su adolescencia artística, por qué, y cómo, concibió más adelante su Sistema.

La vida de *Stanislavsky* supuso una continua e incesante búsqueda hacia la creación de un método que explicara y permitiera sistematizar el arte escénico. Su investigación comenzó a partir de lo que, físicamente, tenía más cerca: la tradición artística rusa. Las influencias analizadas en el tercer bloque del trabajo resultan las más relevantes en lo referente a su aplicación directa sobre la técnica de *Stanislavsky*.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-TEATRAL

1.1. EL PRIMER TEATRO RUSO

Como en la mayor parte del resto del teatro europeo, las primeras manifestaciones dramáticas rusas provenían de dos vertientes principales: la popular y la litúrgica, esta última tanto pagana como religiosa¹.

Las festividades y celebraciones se conmemoraban con la actuación de títeres, malabares, *skomorokhi* (trovadores), músicos, máscaras, payasos, adiestradores de animales, danzas de osos², etc. La llegada de la primavera, la cosecha, el carnaval, un funeral o una boda³, eran acontecimientos que el folklore animaba con todo tipo de actividades teatrales. Las audiencias rurales se entretenían cantando los coros de historias de príncipes y condes, cuyos diálogos los artistas improvisaban o adornaban según las costumbres concretas de la zona en la que los iban a representar⁴. Sin embargo, el final de este primer período se caracteriza por el crecimiento de un conservadurismo y una oposición de la iglesia oficial a este folklore que culminaron con la promulgación del *Uzak* en 1648 por parte del zar *Alexis Mikhailovich Romanov* (r.1629-76) y que prohibía toda clase de música o entretenimiento.

Una incipiente influencia occidental comenzó a penetrar en Rusia desde los canales abiertos a Europa, a través de Alemania y de la recientemente adherida Ucrania⁵. Cuando algunos clérigos ucranianos y bielorrusos se instalaron en Moscú, trajeron consigo el latín y otras influencias europeas producto de su educación tradicional polaca en la Academia de Kiev. Se produjo entonces un resurgimiento del drama eclesiástico⁶, principalmente ofrecido en las escuelas como forma de educación y de transmisión de temas históricos y bíblicos. Este género, derivado de su homólogo polaco que practicaban los monjes jesuitas, se intercalaba con pequeños intermedios (normalmente improvisados) que animaban las archiconocidas piezas moralistas. A uno de estos monjes, *Simeon Polotsky* (1629-1680), además de atribuírsele un importante papel en la poesía y la difusión de la cultura de su país, se le reconoce la

¹ Existen referencias sobre la representación en Novgorod de la bíblica: *El horno ardiente* en el s. XVI (En KING, Kimball. *Western Drama Through the Ages: A Student Reference Guide Volume I*, Greenwood Pres, Westport, USA, 2007, pág. 239 (capítulo de: O'MALLEY, Laurana Donnells. *Russian Drama in the XVIII Century*.)

² Ídem.

³ Es por eso por lo que, en ruso, la palabra 'casarse' se traduce como 'actuar/interpretar una boda'.

⁴ BOGATYREV, Pyotr. *Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre*, *The Drama Review* 43.3 (1999) pág. 99.

⁵ Ucrania se unió a Rusia en 1654 por el *Rada de Pereislav* que dio lugar a la guerra Ruso-Polaca (1654-1667).

⁶ 'El drama ruso hasta entonces no se había desarrollado como otros europeos a partir del litúrgico y bajo el intento de facilitar la comprensión del Latín a la masa. Principalmente, porque las misas de la Iglesia rusa ortodoxa se celebraban en eslavo eclesiástico antiguo que era parecido a la lengua vernácula', en: HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 130.

elaboración de dos de las primeras obras de la literatura dramática rusa: Una comedia, 'El hijo pródigo' y la tragedia, 'El rey Nabuchadnezzar'.

En 1672 el zar *Alexis* invitó al alemán *Johann Gottfried Gregory* (1631-1675) a que produjera una obra en honor a su esposa, *Nataliya Kyrillovna Naryshkina* (1651-94). Se trataba de 'Artakserksevo deystvo', una pieza basada en la historia bíblica de *Esther* y cuyas escenificaciones duraron todo un día. Curiosamente, la recién estrenada zarina debido al conservadurismo del momento, tuvo que presenciar la representación, de pie, detrás de una cortina⁷.

El zar ordenó entonces a *Johann Gottfried Gregory* la creación de un pequeño Teatro de la Corte. En él se comenzó a formar intérpretes, muchos de ellos funcionarios. Durante tres años se representaron un total de nueve obras con el claro fin de ensalzar la Monarquía y la Iglesia. Uno de los primeros documentos rusos que habla sobre actores es una petición de los estudiantes de la clase de teatro de *Johann Gottfried Gregory* al zar *Alexis*; *Vaska Meshalkin* y sus veinticinco compañeros reivindicaban que no recibían salario, que habían tenido que vestir sus propias ropas y zapatos para la función y que no tenían nada que comer o beber. El escrito termina pidiendo al zar 'un salario para sustentarnos...de forma que nosotros, sus esclavos, por estar en el negocio de la comedia, no muramos de hambre'⁸. La súplica fue aceptada y a los estudiantes se les concedió una paga diaria. En palabras del historiador actual *Boris Varnake*, la petición marcó el principio de un 'ilimitado número de solicitudes orales y escritas de actores atormentados por el hambre y la pobreza'⁹.

De forma paralela, el zar *Alexis* encargó a *Simeon Polotsky*, la creación de la Academia de estudios Eslavos-Latinos-Griegos¹⁰ que incluía, además de las habituales materias de estudio, asignaturas de formación teatral.

Todos los intentos por asimilar el teatro occidental se esfumaron después de 1676 cuando *Alexis* murió y el pequeño *Teatro de la Corte* fue clausurado. Los inicios de la historia de la pedagogía teatral en Rusia quedan pues limitados a estos dos

⁷ BARLET, Roger y LEHMANN-CARLI, Gabriela en AAVV. *Eighteenth-Century Russia: Society, Culture, Economy Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*, Wittenberg, 2004, pág. 71 (de ROSSLYN, Wendy. *The Prehistory of Russian Actresses: Women on stage in Russia (1704-1757)*.)

⁸ VARNEKE, Boris. *Istoriia russkogo teatra XVII-XIX vekov*, 3ª ed. Moscú y Leningrado, 1939, pág. 24, en: FRAME, Murray. *Commercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, *The Historical Journal*, 48, 4, 2005, pág. 1031.

⁹ *Ibidem*, pág. 25, en: *Ídem*.

¹⁰ Lamentablemente, *Polotsky* murió tres años más tarde sin poder acabar el proyecto. Sería entre 1685 y 1687, bajo el criterio de dos hermanos griegos: *Joannicus* y *Sophonius Likhud*, y según las premisas del *Monasterio de Zaikonospassky*, cuando se terminaría en Moscú la escuela preparada para albergar a setenta estudiantes.

esporádicos arranques a los que siguieron la indiferencia, cuando no la persecución o la imbatible competencia desde el extranjero. Sería después de un cuarto de siglo cuando *Pedro I el Grande* (r.1672-1725) volvería a impulsar el panorama dramático ruso.

En 1702 *Pedro el Grande*, como parte de su política de occidentalización, e intuyendo el potencial propagandístico del teatro, importó una compañía alemana de Danzig. Bajo la dirección de *Johann Kunst* (?-1703) se produjeron varias farsas germanas en el primer teatro público de Rusia, el de la Plaza Roja dentro del Kremlin. Allí, el actor, director y empresario alemán, empezó a entrenar a unos pocos actores oriundos cuya colaboración le urgía para sus puestas en escena. *Kunst* murió en 1703, pero durante los siguientes tres años el teatro se mantuvo a las órdenes de *Otto Fuerst*. Se ofrecieron versiones de obras alemanas, italianas y francesas, en una incomprensible mezcla de ruso y alemán, a unos indiferentes espectadores moscovitas. La entrada era libre (a todo aquel que fuera 'apropiadamente' vestido¹¹) y el teatro se llenó de comerciantes, residentes extranjeros y oficiales del Departamento de Asuntos Exteriores (a los que *Pedro el Grande* trató de 'instruir'). El zar había asistido a distintos espectáculos en sus viajes por Ámsterdam y Londres¹², pero su intento por iluminar a su pueblo y conseguir un público parecido al que él había conocido en sus experiencias occidentales fue en vano según relata el embajador de Holstein de la época:

*'En Moscú hay teatro, pero bárbaro: sólo acuden tipos oscuros... De vez en cuando la gente se pone a discutir en voz alta. En una esquina, alguien grita que le han robado la cartera, en otra, un sirviente sueco, sin percatarse de la señal que indica que está prohibido fumar en el 'Templo de la Comedia', enciende su pipa y tira las cenizas al suelo. La persona que está sentada a su lado, le advierte, pero él se defiende diciendo que nadie es quien para prohibirle fumar'*¹³.

Otros nobles, incluyendo la hermana de *Pedro*, *Natalia Alekseevna* (1673-1716), también dieron actuaciones privadas en sus casas para audiencias públicas. Mientras tanto el zar *Pedro* construía San Petersburgo, en las marismas del norte, entre el Golfo de Finlandia y el Lago Ladoga. En 1712 las oficinas del gobierno se trasladaron allí y la ciudad pasó a convertirse en el centro del teatro hasta mediados del siglo XVIII. Las medidas coactivas de *Pedro el Grande* atrajeron a cientos de personas a ver

¹¹ THURSTON, Gary. *The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919*, Northwestern University Press, Evanston, 1998, pág.29

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

sus obras, pero eliminaron cualquier tipo de entusiasmo genuino: la atención volvió hacia la Corte en donde el ballet y la ópera se pusieron de moda en Moscú e incluso en la recién estrenada San Petersburgo. Algunas obras históricas fueron escritas por *Feofan Prokopovich* (1681-1736) pero los actores, que seguían siendo en su mayoría *no-rusos*, las temáticas, el lenguaje¹⁴ y el espíritu de la época, estrictamente moral por la Iglesia y frívolo por la Corte, acabaron dilapidando cualquier intento de innovación práctica teatral.

El teatro era empleado como herramienta pedagógica en las Escuelas Clericales, la Academia de Cadetes (*Shliakhetnyi korpus*) y la Academia de estudios Eslavo-Latinos-Griegos. Los alumnos recibían explicaciones sobre los 'malentendidos' de ciertas políticas del Zar (como el asesinato de su primera esposa e hijo), a través de la práctica teatral¹⁵.

Según *Jakob von Stählin* (1709-1785), el primer cronista del teatro ruso, los mozos de cuadra y algunos criados también empezaron a dar actuaciones para sus señores en ese tiempo¹⁶.

Desde la muerte del monarca, durante el reinado de *Ana* (r. 1730-1740), tres compañías italianas visitaron Rusia, escenificando *commedia dell'arte*, ópera y ballet. El maestro francés de danza clásica, *Jean-Baptiste Landé* (?-1748) estableció un pequeño grupo del que más tarde surgiría el *Ballet Imperial Ruso*. La reformadora y directora alemana *Caroline Neuber* (1697-1760) también visitó Rusia, pero el pilar principal del escenario de la corte era, en ese momento, el drama francés neoclásico.

¹⁴ La precariedad del lenguaje ruso del momento supuso uno de los principales impedimentos para lograr la proyección requerida sobre los papeles que los actores desenvolvían sobre el escenario. Durante el reinado de *Pedro el Grande* se incorporaron más de dos mil nuevos términos al vocabulario de su país. THURSTON, Gary. *The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919*, Northwestern University Press, Evanston, 1998, pág. 30.

¹⁵ La idea era convencer a los clérigos de la inocencia del zar (por supuesto responsable absoluto de esos asesinatos y otras barbaries) y que éstos transmitieran las 'auténticas' historias al vulgo mediante escenificaciones o cuentos.

¹⁶ Antesala de lo que más tarde sería el *teatro de sirvientes*. En óp. cit., pág. 30.

1.2. EL PRIMER TEATRO PROFESIONAL RUSO

A la *emperatriz Isabel* (r. 1742-1762) se la considera pieza decisiva en el nacimiento del primer teatro profesional ruso. Su mérito se atribuye a la unión fundamental que llevó a cabo de dos figuras clave: *Sumarokov* y *Volkov*.

Aleksandr Petrovich Sumarokov (1717-74) había empezado a crear el nuevo drama ruso, interpretado por los estudiantes de la Academia de Cadetes en San Petersburgo. Algunas de sus obras eran adaptaciones de otro material (como su '*Hamlet*' de 1748, una versión neoclásica de la obra de *Shakespeare*; o piezas sobre temas históricos rusos, como '*Dimitri el Impostor*' de 1771). En 1755 también escribió el libreto para la primera ópera en ruso: '*Tsefal y Prokris*', con música de *Francesco Araja* (1709-?), un compositor de Nápoles que había llegado a Rusia en 1735 bajo el reinado de la emperatriz *Ana*. *Fedor Volkov* (1729-63) está considerado el padre del teatro profesional en Rusia. Ciertos rumores sobre la compañía de actores que él dirigía en un teatro granero de Iaroslavl, llegaron a oídos de la emperatriz *Isabel* que lo invitó a que actuara para ella en San Petersburgo. *Sumarokov* impartió lecciones de actuación a algunos de los actores de Iaroslavl en la Academia de Cadetes. En 1756, por decreto Imperial, *Isabel* estableció el *Teatro Público Ruso* con *Sumarokov* como encargado de los textos y *Volkov* como actor principal trágico. Por primera vez, y de forma oficial, las obras rusas eran interpretadas por actores nacionales.

El teatro floreció con la llegada de *Catalina la Grande* (r.1762-1796) a pesar de que su reinado comenzara con la muerte de *Volkov* a la edad de treinta y cinco años; *Volkov* había organizado un espléndido desfile, *El Triunfo de Minerva*, para celebrar la coronación de la emperatriz en 1763, pero un tremendo resfriado durante los ensayos acabó resultando fatal. *Ivan Dmitryevsky* (1734-1821), amigo personal de *Volkov*, le sucedió en la tarea de director del Teatro Público Ruso. *Dmitryevsky* era la mayor figura escénica del momento¹⁷ tanto en papeles masculinos como en femeninos (los papeles femeninos algunas veces eran desempeñados por hombres debido a la escasez de actrices). Hombre culto, *Dmitryevsky* fue también autor de más de cuarenta obras, traductor, historiador del arte y profesor que viajó a Europa

¹⁷ 'Hay una anécdota que explica un encuentro social entre *Ivan Dmitryevsky*, el mejor actor inglés del momento: *David Garrick* y el mejor actor francés de su tiempo: *Henri-Louis Lekain*. Según cuentan, *Garrick* demostró su habilidad para enrojecerse, volverse pálido o llorar según su deseo, pero *Dmitryevsky* lo superó temblando y desmayándose tan convincentemente que algunos acudieron desesperados a intentar socorrerle, hasta que el ruso entre risas les sacó del engaño', en: HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 134.

occidental¹⁸ para estudiar técnicas de interpretación que luego transmitió a sus alumnos¹⁹. Su compañera, *Tatiana Troepolskaia* (?-1794), especializada en papeles principales de las obras trágicas de *Sumarokov*, fue una de aquellas escasas actrices del momento que tuvo la oportunidad de estudiar en la Universidad de Moscú²⁰.

El Teatro Bolshoi²¹, con capacidad para dos mil espectadores, fue construido en San Petersburgo en 1773. Seis años más tarde, en 1779, se terminó de habilitar la Escuela Imperial de Teatro en dónde se empezó a preparar a actores, cantantes y bailarines. El Teatro Hermitage, en el Palacio de Invierno, abrió sus puertas en 1787 y continuó siendo usado para pases privados de la corte, frecuentemente interpretados por la familia real, hasta la revolución de 1917.

Durante el reinado de *Catalina*, y hasta bien entrado el s. XIX, la galomanía siguió colgada de la vida, el arte y los principales carteles teatrales de Rusia. Las obras más exitosas en Francia, se adaptaban a las costumbres y personajes típicos del país, pero siempre bajo el estricto rigor neoclásico. La propia emperatriz *Catalina*, fue una aficionada y prolífica dramaturga, que se ganó el respeto de la cultura francesa al mantener frecuente correspondencia con *Voltaire*, *Diderot* y otros enciclopedistas. Pero la política de apertura hacia occidente y las ideas renovadoras ilustradas cesaron cuando estalló *la Revolución Francesa*. Precisamente, 1789 coincidió con la publicación de la polémica y anti-autocrática '*Vadim Novgorodski*'²² de *Iakov Kniazhnin* (1740-91), de cierto sentimiento republicano y cuyas ediciones se destruyeron

¹⁸ KING, Kimball. *Western Drama Through the Ages: A Student Reference Guide Volume I*, Greenwood Press, Westport USA, 2007, pág. 239. (Capítulo *Drama Ruso en el s.XVIII* escrito por O'MALLEY, Lurana Donnels).

¹⁹ *Shchepkin*, más tarde, en su carta a *Pavel Vasilevich*, del 20 de febrero de 1854, culpa a *Dmtrievsky* de haber traído la declamación que se estilaba en el resto de Europa a Rusia: '*Se trata de hablar a gritos, con un estrés casi pedante en cada ritmo, con inflexiones voluntariamente controladas*', en: WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 109.

²⁰ En 1755 la emperatriz *Isabel* siguiendo la corriente neoclásica, y de la mano de *Mikhail Lomonosov*, creó la primera universidad rusa: la *Universidad de Moscú (MSU)*. Las disciplinas impartidas en aquel momento correspondían a las áreas de filosofía, ciencias y humanidades. *Lomonosov* además de un importante científico era un reputado dramaturgo y la *MSU* estuvo siempre vinculada al teatro. El grupo amateur de la *MSU* que funcionó desde 1757, tendría posteriormente un papel decisivo en la creación del *Teatro Maly*, en: KING, Kimball. *Western Drama Through the Ages: A Student Reference Guide Volume I*, Greenwood Press, Westport USA, 2007, pág. 240. (Capítulo *Drama Ruso en el s.XVIII* escrito por O'MALLEY, Lurana Donnels).

²¹ *Catalina* entendía el teatro como '*La escuela del pueblo*', por eso, su reinado avanza de forma paralela a la socialización de las audiencias. En un principio la ópera y el teatro estaban reservados únicamente a los nobles, en la década de 1760 y adelante, los mejores asientos siguen estando jerarquizados, pero en las galerías superiores se fue admitiendo a la plebe, en: THURSTON, Gary. *The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919*, Northwestern University Press, Evanston, 1998, pág. 30.

²² Escrita en 1789 y publicada tras la misteriosa muerte de *Kniazhnin* en 1793, la obra tuvo la mala suerte de coincidir con el auge de la Revolución Francesa. Aunque su mensaje político es ambiguo, los sucesos que acontecieron de forma contemporánea definieron su recepción. *Catalina la Grande* ordenó que se quemara, en: MORRISEY, Susan. *In the Name of Freedom: Suicide, Serfdom, and Autocracy in Russia*, SEER, Vol. 82, No. 2, April 2004, pág. 276.

siguiendo órdenes de *Catalina*. La censura ejercida por la Administración Imperial²³, que había sido creada en 1766 para supervisar los teatros públicos y privados, se reforzó después de la Revolución francesa, poniendo freno, de forma definitiva, a los impulsos liberales de la zarina.

Siguiendo las directrices de *Catalina* muchos nobles, con tiempo ocioso desde que la emperatriz les había relegado de las responsabilidades de servicio al Estado que en su día impusiera *Pedro el Grande*, se dedicaron a abrir teatros privados en sus palacios o fincas de campo. Pronto se puso de moda, entre la nobleza, poseer un compañía de teatro, de ballet o de ópera compuesta enteramente por sirvientes. El teatro de sirvientes²⁴ floreció durante cincuenta años, desde la década de 1770 hasta la de 1820. Hubo algunos lugares aislados en donde prosiguió hasta la emancipación de los esclavos en 1861²⁵, pero la última gran compañía de sirvientes fue comprada por el Teatro Imperial de Moscú en 1806. La calidad de estos teatros, que casi siempre representaban óperas cómicas traducidas del francés, varió considerablemente, así como el trato que los actores recibían de manos de sus dueños. Quizá las producciones más ostentosas fueron las del *Príncipe Nikolay Yusupov* (1751-1831), poseedor de 21.400 sirvientes²⁶ que también dirigió los Teatros Imperiales en la década de 1790. El libertinaje de las representaciones de sus compañías en sus suntuosas posesiones de Arkhangelskoe, cerca de Moscú, solía escandalizar al público moscovita²⁷.

Otro conocido empresario de teatro de sirvientes era el *Conde Nikolay Petrovich Sheremetyev* (1751-1809). *Sheremetyev* heredó, junto con las tierras de su padre, un

²³ Esta institución, bajo diferentes formas, además de servir de control y censura, ejerció un monopolio virtual sobre los teatros rusos de San Petersburgo y Moscú, hasta 1882. *Catalina* defendía: '*Esta escuela del pueblo debe quedar bajo mi control, pues yo soy el poder educativo supremo y por eso debo responder ante Dios de las costumbres de mi pueblo*', en: BERTHOLD, Marta. *Historia social del teatro*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 148 (tr, Gilberto Gutiérrez Pérez.)

²⁴ Algunos historiadores hablan de la terrible ironía de la existencia del actor-sirviente, viviendo como esclavos pero representando a reyes sobre el escenario. *Priscilla Roosevelt* hace un valioso intento de explicar este fenómeno como una manera para cada uno de los estamentos (nobles y esclavos) de 'descubrirse a uno mismo', pero *Laurence Senelick*, en: SENELICK, Laurence. *The Erotic Bondage of Serf Theatre*, Russian Review, vol.50, No.1 (Enero 1991), pp. 24-34, define este tipo de *teatro de sirvientes* como una forma de expresión erótica, voyeurismo y en determinadas circunstancias, oportunidad para la consumación.

²⁵ En 1861, el zar *Alejandro II* deroga la ley que desde 1649 había privado a los sirvientes de su libertad. Esta medida se toma a la retaguardia del resto de naciones europeas en las que los sistemas feudales ya habían sido abolidos y en las que a finales del s. XIX se imponía una creciente burguesía.

²⁶ HARDISON LONDRE, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 136.

²⁷ 'El *príncipe Yusupov* hizo bailar desnuda a una de sus actrices delante de un gran grupo de gente. Otro propietario organizó una 'Isla del amor' en la que sus invitados serían guiados a través de un laberinto de complacientes 'cupidos' y 'ninfa terpsicóreas', en: SENELICK, Laurence. *The Erotic Bondage of Serf Theatre*, Russian Review, vol.50, No.1 (Enero 1991), pág.30. (de S.P. Mel'gunov, *Dvorianin I rab na rubezhe veka, Velikaia reforma*, nombrado en N.N. Evreinov, *Istoriia russkogo teatra* (Letchworth, Herts: BraddaBooks, n.d.), pág. 217.

teatro, un vasto inventario de escenarios, disfraces y atrezzo, y una compañía que convirtió en un excelente conjunto artístico. Entre los 230 actores-sirvientes, cantantes y bailarines de su *troupe* principal estaba *Parasha* o *Praskovya Ivanovna*, a quien él otorgó el nombre artístico de *Zhemchugova*²⁸ (la perla) y con quien se casó después de comprarle un título nobiliario.

Entre 1763 y 1766 varios empresarios rusos y extranjeros intentaron asentar un teatro permanente en Moscú sin ningún éxito. Fue en 1776, cuando *Catalina II* concedió una licencia al príncipe *Pyotr Urusov* que, asociado al empresario inglés *Michael Maddox*, pudo edificar un gran teatro de madera en la calle Petrovka. El recinto, llamado Teatro Petrovsky, se quemó poco después, en febrero de 1780.

En 1806 *Alejandro I* estableció el Teatro Imperial de Moscú, también conocido como Maly²⁹ en sustitución del Petrovsky. Junto al Maly, en 1809, se creó la escuela de arte dramático oficial más antigua de Rusia, que más tarde pasaría a llamarse Escuela de Teatro de Shchepkin.

Para entonces *Catalina la Grande* ya había muerto de un ataque al corazón en 1796 dejando al teatro ruso desprovisto de 'madre'. Sus sucesores fueron mucho más restrictivos en la regulación de las compañías teatrales y sus repertorios.

Las corrientes romántica y realista sucedieron al pseudo-neoclasicismo ruso de *Catalina la Grande*. Bajo el influjo de estas dos corrientes fue, precisamente, cuando nació *Constantin Stanislavsky*.

²⁸ 'Zhemchugova, del mismo modo que otras muchas actrices de su época, fue obligada a trabajar como actriz desde los doce años, satisfaciendo así las fantasías sexuales de los propietarios de las compañías y de los espectadores que acudían a ver, cuando era sólo eso, a las todavía virginales púberes', en: *Ibidem*, pág. 31.

²⁹ En la actualidad, y desde 1824, el Maly se encuentra en otra ubicación, la Plaza del Teatro. El Maly de Moscú fue universalmente reconocido como el más importante teatro dramático de todo el siglo, primero por el brillante actor *Mikhail Shchepkin*; después por los inagotables esfuerzos de *Alexander Ostrovsky*; y finalmente por el ejemplo de la excelente actriz *Maria Ermolova*.

1.3. INFLUENCIA DEL CONTEXTO HISTÓRICO-TEATRAL RUSO

Como él mismo indica, *Stanislavsky* nació en Moscú, en el año 1863, ‘en el límite que dividía dos épocas’³⁰. El final del siglo XIX supuso una serie de cambios científicos, tecnológicos, políticos, artísticos, sociales y filosóficos que, necesariamente, marcaron la obra, la vida y el pensamiento de *Stanislavsky*:

‘Aún recuerdo algunos restos de la servidumbre de la gleba, las velas de sebo, las lámparas de aceite, los carruajes llamados ‘tarantás’, las ‘dormeuses’, las estafetas, las armas de fuego a pedernal, los pequeños cañones con apariencia de juguetes. Ante mi vista empezaron a surgir en Rusia los ferrocarriles con trenes expresos, los buques de vapor; aparecieron los faros eléctricos, aeroplanos, automóviles, ‘dreadnoughts’, submarinos, el telégrafo alámbrico e inalámbrico, la radiotelefonía y los cañones de doce pulgadas. De esta manera se pasó de la vela de sebo al proyector eléctrico, del ‘tarantás’ al aeroplano, del bote a vela al submarino, de la estafeta a la radiotelefonía, del fusil a pedernal a los cañones ‘Berta’ y de la servidumbre de la gleba a la construcción del socialismo’³¹.

Stanislavsky tuvo la suerte de nacer en una familia acomodada³² y en un ambiente en el que la clase comercial, que había florecido tardíamente en Rusia, se empezaba a interesar por un renacimiento cultural que afectaba también al arte escénico³³. En los apartados anteriores se ha descrito el interés por la pedagogía que acompañó a los distintos intentos de desarrollo del teatro ruso durante sus dos primeros siglos de historia. En el entorno de nacimiento de *Stanislavsky*, a esta herencia histórica se le sumaba una mayor demanda de oferta teatral y, en consecuencia, de todos los estamentos relacionados con el teatro, incluyendo el de la enseñanza dramática. Estas dos influencias se materializaron en el profundo interés pedagógico que manifestó *Stanislavsky* a lo largo de toda su vida. A pesar de que, como se explicará más adelante, su forma de entender y practicar la educación artística se diferenció notablemente de la metodología empleada tanto en las primeras escuelas rusas de los

³⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 11.

³¹ Ídem.

³² *Benedetti* equipara su fortuna a la de los Rockefellers, los Vanderbits o los Nobels en: BENEDETTI, Jean. *The Moscow Art Theatre letters*, Routledge, NYC, 1991, pág. 4.

³³ Prueba de este interés por lo teatral es la creación de un museo sobre el arte escénico ruso por parte del mecenas *Alexei Alexandrovich Bajrushin* (1865-1929) y que reunía todo lo concerniente al teatro ruso y parte del de Europa occidental, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 30. *Stanislavsky* también describe el verano en Moscú: ‘Las familias, la gente común, los aristócratas, ‘cocottes’, jóvenes juerguistas, los hombres de negocios, todos corrían por las tardes al Ermitage, especialmente los días calurosos de verano, cuando Moscú estaba axfisante’ en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 78.

siglos anteriores, como en las de sus contemporáneos nacionales de finales del s. XIX y principios del s. XX.

El actor ruso hasta 1820 solía ser también sirviente. En el estrato social acaudalado del que provenía *Stanislavsky*, ejercer una profesión que hasta entonces había sido desempeñada por personas de una condición tan baja, no estaba bien considerado. El contexto narrado permite hacerse una idea de las motivaciones psicológicas que llevaron a *Stanislavsky* a luchar por ennoblecer y dotar su oficio de un respeto social. La influencia en este sentido se refleja por contraste. *Stanislavsky* promovió una actitud de respeto hacia el actor ya desde sus comienzos en la Sociedad del Arte y la Literatura. En *'Mi vida en el arte'*, él mismo relató sus hazañas por crear *'una empresa pura y buena'*, en la que los actores fueran tratados *'como personas dignas, y no como esclavos o prostitutas'*³⁴.

Stanislavsky fue consciente de la precariedad en la que vivían los artistas, sobre todo en las provincias, en dónde:

*'A veces, ni siquiera tenían un rincón propio entre bambalinas . Las tres cuartas partes del edificio estaban dedicadas al espectador, siendo ocupadas por los buffets, confiterías, restaurantes, roperos, foyers, salas de fumar, lavabos con agua caliente y pasillos para los paseos entre actos. Y solamente una cuarta parte se hallaba a disposición del arte escénico, y en ésta cabían: los depósitos de los decorados, de la utilería, de los materiales eléctricos, las oficinas, talleres, la sastrería y los talleres de la confección de trajes especiales (...) Para el actor quedaban unas cuantas casillas, semejantes a perreras o establos, debajo del escenario, sin aberturas para la ventilación, siempre polvorientas y sucias (...) Era una suciedad y un polvillo que, además, venía mezclado con el de las pinturas secas caídas de los decorados y que producían dolor en los ojos y molestaba en los pulmones. Recuérdese la instalación de estos camarines y se observará que no superaban a las celdas de los presidios. Unos cuantos tablones, apenas cepillados, puestos sobre unos caballetes fijos en la pared, reemplazaban a la mesa del maquillaje: un pequeño espejo, muchas veces destinado a dos o tres personas, y no siempre de primera calidad, por haber sido adquirido de ocasión o fabricado con vidrio torcido, etc.'*³⁵.

Su interés por cambiar esta situación fue más allá de un aspecto reivindicativo de tipo sindicalista. Para *Stanislavsky* era imprescindible transformar aquel panorama,

³⁴ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 160.

³⁵ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 191.

creando un entorno apropiado para *'una vida de cultura y de creación artística'*³⁶. Esta actitud revolucionaria abanderó también las premisas posteriores del Teatro del Arte.

Las profesiones mejor consideradas en aquella época como la de médico, abogado, etc. estaban todas sistematizadas y se estudiaban según unas leyes y conocimientos rigurosos y exhaustivos. El constante empeño de *Stanislavsky* por elevar la categoría del oficio de actor le llevó hacia la búsqueda de la concepción de un método interpretativo, respaldado por principios científicos. Este deseo lo propulsó hacia los albores del siglo XX. Sin embargo, el modo de expresar algunos de sus conceptos y los principios e ideas que escogió como base de su sistema, en particular aquellos fundados en la psicología experimental de *Ribot*, lo retrasaron y en ocasiones, acabaron definiendo como personaje decimonónico.

Hasta 1882³⁷, bajo el reinado de *Alejandro III*, no se levantó la prohibición que desde 1843 otorgaba: 'derecho exclusivo para el Directorado de los Teatros Imperiales a organizar mascaradas públicas y conciertos' y que les había concedido el monopolio escénico de las dos grandes ciudades rusas del momento. Si bien es cierto que aunque los teatros privados³⁸ estaban prohibidos en Moscú y San Petersburgo, en las ciudades pequeñas y en los límites de las capitales habían proliferado muchos teatros no-públicos³⁹. Además, algunas compañías pequeñas salían de gira por las provincias.

Este hito ha sido llamado por algunos historiadores como la 'Libertad de los teatros'⁴⁰ y, para muchos, la derogación del monopolio supuso la liberación de un arte que hasta entonces había estado impedido. *Vladimir Pogozhev* (1851-1935) consideró las consecuencias de la emancipación *'no menos serias que las de la abolición de la*

³⁶ Los camarines en los que pensaron debían tener: *'mesa para escribir, una pequeña biblioteca, un sillón cómodo, un sofá para descansar después de los ensayos o antes del espectáculo, piso de parquet, cortinajes en las ventanas, buena iluminación para el maquillaje, una ventana, un ropero, un lavabo y, en resumen, estar al gusto del morador'*, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 191.

³⁷ La breve instrucción fue anunciada públicamente el 7 (19) de Abril de 1882 (la fecha entre paréntesis corresponde a la que ya aparecía en los periódicos contemporáneos refiriéndose al 'New Style'). En 1882 había cuatro Teatros Imperiales en San Petersburgo (El *Aleksandrinsky*, el *Mariinskii*, el *Bolshoi* y el *Mikhailovskii*) y dos en Moscú (el *Maly* y el *Bolshoi*).

³⁸ Por 'teatro privado' se entiende aquel teatro no-público en el que se cobra la entrada, distinguiéndose así de los teatros domésticos o que tenían lugar en una casa, para uso exclusivo de los invitados. Los *teatros de sirvientes*, que habían aparecido en los alrededores de las capitales en la década de 1780, en algunas ocasiones, sí eran abiertos al público, pero hacia 1820 empezaron a estar en desuso y eso fue antes de la consolidación de los Teatros Imperiales, en: FRAME, Murray. *'Freedom of the Theatres': The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly*, SEER, Vol. 83, No.2, Abril 2005, pág. 254 (de ROOSEVELT, Priscilla. *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History*, New Have, CT, and London, 1995, pp.129-153.)

³⁹ Según las regulaciones de 1843, estos pequeños teatros privados, que pudieran surgir fuera de los límites de las capitales, sólo podrían organizarse con el permiso del Directorado y desde 1854, cualquiera al que se le otorgara ese permiso estaba obligado a pagar el 25% de los beneficios de la actuación a los Teatros Imperiales, en: Ídem.

⁴⁰ Ídem pág. 255.

*servidumbre*⁴¹. Para *Nikolai Drizen* (1868-1935), un historiador teatral y editor del anuario de los Teatros Imperiales, '*Alejandro III liberó el teatro ruso*⁴². Un observador dio su bienvenida a la reforma calificándola de '*muy gratificante*' y afirmó que, indudablemente, daría sus frutos para el arte ruso en general y para los teatros privados en particular, '*esos de los que en los últimos años tanto han hablado los periódicos*⁴³. En 1900 *Pogozhev* describió las '*inmensas consecuencias*' de la medida, incluyendo '*la aparición de toda una serie de teatros en San Petersburgo y Moscú*', mientras, '*los mejores talentos artísticos de las provincias comienzan a aparecer por la capital*' y '*por primera vez, los Teatros Imperiales tienen que hacer frente a su competencia privada*⁴⁴. Un análisis posterior ha llevado a diversos historiadores a coincidir con la idea de que la abolición de esta ley ayudó a que el teatro ruso pudiera resurgir en la que posteriormente fue llamada '*la edad de oro soviética*'.

En 1901 a los cinco Teatros Imperiales que quedaron se les habían unido catorce teatros privados en San Petersburgo y doce en Moscú⁴⁵. Uno de los mejores fue el *Korsh* de Moscú (1882-1932) que albergó algunos de los primeros estrenos de *Chejov*⁴⁶. Con tal estímulo, continuaron abriéndose más escuelas de entrenamiento actoral. La calidad de los escenarios y del vestuario también mejoró rápidamente. Sólo desde 1894 los Teatros Imperiales habían empezado a hacer uso de ensayos con vestuario antes de los estrenos.

La sociedad civil, marcada por la influencia de *Karl Marx*, estaba inquieta durante la infancia y juventud de *Stanislavsky*. *El capital* fue traducido al ruso en 1872 y el asesinato del zar *Alejandro II* tuvo lugar en 1881. La primera revolución de 1905 fue seguida de un período de represión hasta la revolución de 1917. La era del modernismo y sus vastos movimientos culturales empiezan a finales del siglo XIX y el alto modernismo emergió en 1910, en mitad de la carrera de *Stanislavsky*.

Entre tanta agitación, una generación de capitalistas acaudalados, la mayor parte de los cuales había hecho su fortuna en la construcción de ferrocarriles y las fábricas

⁴¹ FRAME, Murray. '*Freedom of the Theatres: The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly*', SEER, Vol. 83, No.2, Abril 2005, pág. 255 (de POGOZHEV, Vladimir. *Proekt zakonopolozhenii ob imperatorskikh teatrakh*, 3 vols, St Petersburg, 1900 (I, pp. 12-13)).

⁴² Ídem (de DRIZEN, N.V. *Mateialy k istorii russkogo teatra*, Moscow, 1905, pág. 6)

⁴³ Ídem (de S.-Petersburgskiiia vedomosti, 9 (21) Abril, 1882, pág.2)

⁴⁴ Ídem (de POGOZHEV, Vladimir. *Proekt zakonopolozhenii ob imperatorskikh teatrakh*, 3 vols, St Petersburg, 1900 (I, pág. 12)).

⁴⁵ Íbidem 256 (de *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva*, Moscow (de RGALI) f. 641, op. I, ed. Khr. 2587, lista de teatros rusos). Estos datos no incluyen las diecisiete 'pleasure garden enterprises' en San Petersburgo y las cuatro 'summer enterprises' de Moscú, que también ofrecían entretenimientos teatrales.

⁴⁶ HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 307.

textiles, estaba preparada para ejercer de apoyo a las artes. Como dijo entonces *Chaliapin*: '*Muchos mercantes coleccionaban arte, crearon museos y galerías, construyeron excelentes teatros, así como...hospitales y refugios alrededor de Moscú*'⁴⁷. Dos de esos hombres de negocios dedicaron su atención al teatro y la ópera: *Savva Mamontov* (1841-1918) y *Savva Morozov* (1862-1905). *Mamontov* fundó una compañía privada de ópera y después abrió el Teatro Comercial Mamontov. En aproximadamente dos décadas produjo cuarenta y tres óperas rusas y diecinueve extranjeras, impulsando las carreras de muchos cantantes, compositores y escenógrafos, entre los que destacó *Viktor Vasnetsov* (1848-1926) uno de los grandes diseñadores de escenarios y vestuarios de finales de siglo. El filántropo *Savva Morozov* invirtió primero en la Sociedad del Arte y la Literatura⁴⁸. Amigo personal y admirador de *Stanislavsky*, accedió más adelante a participar como socio capitalista del proyecto de creación del Teatro del Arte de Moscú⁴⁹. Sobre *Morozov*, *Stanislavsky* escribió:

'Esta persona increíble destina a jugar en nuestro teatro el importante y noble papel de Patrón de las Artes, capaz no solo de compartir su fortuna personal, sino de servir al arte con todo su corazón, libre de ambiciones egoístas, vanidad o provecho. Además de ayudarnos económicamente, todos hemos disfrutado del calor de su amabilidad, transmitiendo fuerza e inspiración de su optimista naturaleza'⁵⁰.

El teatro ruso había mejorado considerablemente desde la mitad del s. XIX gracias a las reformas de *Ostrovsky*, la abolición del monopolio de los Teatros Imperiales y los ejemplos de excelente actuación realista de *Mikhail Shchepkin*, *Glikeria Fedotova* y *Maria Ermolova*. Sin embargo de 1885 a 1890 las visitas de la troupe *Meinengen* a Moscú y San Petersburgo demostraron por contraste todo lo que les quedaba por hacer a los rusos. No había espíritu de equipo en el escenario eslavo. El sistema de Teatros Imperiales tendía a invertir sus fuentes más considerables en la ópera y el ballet, perjudicando con ello al teatro. El equipo administrativo estaba compuesto por recomendados del Gobierno, la mayor parte de los cuales tenían escaso interés y nulo

⁴⁷ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 2.

⁴⁸ '10.000 rublos', en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 64. '*Además de su inversión inicial había puesto 21.000 rublos a finales de 1899 para alquilar el Teatro Hermitage. Más tarde patrocinó la temporada de 1900 con 120.000 rublos. De vez en cuando también daba dinero a las actrices para comprar trajes*', en: *Ibidem*, pág.104.

⁴⁹ *Savva Morozov* gastó un total de 500.000 rublos en el MAT, en: BASHILOVA Elena, *Savva Morozov*, Moscow Time, ed. Digital, 25 de junio de 2009.

⁵⁰ *Ídem*.

entendimiento sobre la producción teatral. A pesar del ejemplo establecido por *Saava Mamontov* en su apoyo a extraordinarios diseñadores de nuevo teatro, no había esfuerzo por armonizar los escenarios y vestuarios de forma que se creara una impresión unificada. Los teatros privados, preocupados sólo de la taquilla, ofrecían una programación fija e insustancial para públicos que no deseaban más que una noche de distracciones entretenidas. La censura logró hacer perder la esperanza y la ilusión de escribir teatro a muchos escritores.

Los teatros de las provincias eran los peores. Se caracterizaban por estar llenos de cambios de última hora para satisfacer la demanda del público y por presentar obras poco ensayadas o en las que los actores ni tan siquiera habían llegado a memorizar el texto. La reforma del teatro ruso, después de lo que *Ostrovsky* había logrado, llegó más adelante a través de una afortunada combinación de tres talentos: las habilidades administrativas y dramáticas de *Nemirovich-Danchenko*; las innovadoras técnicas de interpretación y dirección de *Stanislavsky*; y las obras y personalidad de *Anton Chejov*. Sus esfuerzos unidos en 1898 establecieron un ejemplar teatro para el siglo XX: el Teatro del Arte de Moscú.

2. INFANCIA Y JUVENTUD DE STANISLAVSKY

2.1. EL ENTORNO DE INFLUENCIA

Una vez entendido el contexto histórico-teatral ruso y cómo su herencia afectó a *Stanislavsky*, se puede comenzar el estudio de las tempranas influencias de su entorno directo. Muchas de ellas recogidas por el propio *Stanislavsky* en '*Mi vida en el arte*'.

El primer ejemplo de autobiografía de un actor ruso son las notas *Shchepkin*. Su impacto fue tal que inspiró a un gran número de artistas a escribir sus memorias inmediatamente, y así fue como el subgénero hizo su aparición en Rusia⁵¹. Existen múltiples puntos en común que comparten todos los actores de la tradición en sus respectivas memorias. *Maude Meisel* los analiza en '*Russian Performers Memoirs*', estableciendo una exhaustiva relación entre todas las autobiografías de estudio.

Stanislavsky conocía bien los trabajos de sus predecesores: *Shchepkin*, *Karatygin*, *Nikulina-Kositskaja*, *Zhivokini*, *Savina*, *Strepetova* y más. Claramente tiene todas esas memorias en mente cuando escribe '*Mi vida en el arte*' y, en particular, las de *Shchepkin*. Sorprende sin embargo que no las mencione de forma explícita y que cuando se refiere al legado de *Shchepkin* sólo lo haga a través de sus cartas. Para *Meisel* esto es un síntoma de la propia 'actuación' que caracteriza la escritura de memorias que, ya en sí, implica la presentación de uno mismo a través de un rol. Según ella, *Stanislavsky* oculta de forma voluntaria estos precedentes, particularmente el de las memorias de *Shchepkin*, que incluían una pequeña referencia teórica, para resultar el precursor en la combinación de los géneros de escritura de memorias y manual pedagógico. En realidad, *Stanislavsky* no necesitaba esconder que *Shchepkin* ya había introducido una parte dedicada a la técnica en su autobiografía, porque la diferencia y repercusión de su texto y el de *Stanislavsky* resultan evidentes: *Shchepkin* aportó una dotación teórica en forma de apartado final, externo al resto de sus memorias, mientras que *Stanislavsky* intercaló ambos géneros de forma constante, utilizando sus experiencias vitales como herramienta instructiva. El principal valor de la autobiografía de *Stanislavsky* fue, precisamente, el de conferirle, de esta particular forma, una dotación pedagógica, a través de la que desvelaba los secretos de un arte que, a diferencia de sus semejantes, sentía la necesidad de compartir:

⁵¹ MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pp. 17-18.

*'La peculiar unidad en la estructura de "Mi vida en el arte" surge principalmente de su ruptura con uno de los más grandes tabúes del subgénero. Todas las memorias de artistas (directores, profesores y coreógrafos) contemporáneos, con la excepción de la suya, omiten cualquier discusión significativa sobre técnica o teoría (...) o publican un libro diferente, como Laurence Olivier; lo confinan en una sección separada de sus memorias, como Michurina-Samojlova; o dejan que esa sabiduría sea descubierta de forma póstuma a partir de sus cartas, como Shchepkin o M.G. Savina*⁵²

En sus memorias, *Shchepkin*, dedicó la breve sección teórica a la búsqueda del secreto de una forma de interpretar naturalista y verdadera. Para *Stanislavsky* esta exploración se convirtió en el centro que organizó toda su autobiografía que, además de las efemérides, incluyó extensas discusiones sobre técnica. De ahí se deduce un deseo de ser útil a la posteridad del arte escénico, muy por encima del de sus predecesores. El resultado fue una autobiografía que se leía al mismo tiempo como manual de interpretación; Una fusión de dos géneros que implica, simultáneamente, una innovación característica en cada uno de ellos:

*'Su búsqueda cíclica, con sus constantes luchas y descubrimientos reiterados de verdades similares, revoluciona no sólo el arte de la interpretación, sino también el género de las memorias de actores. Finalmente, su trabajo transmite una verdad profunda sobre la vida de un actor consciente, totalmente inmiscuido en el arte que parece como si fuera prácticamente reinventado para cada sucesiva presentación del uno en un nuevo papel*⁵³.

Stanislavsky presentó las reglas tal y como él mismo las descubrió, 'cronológicamente', más que en su orden lógico, aunque, en ocasiones, la misión teórica afectaba a la continuidad autobiográfica⁵⁴. En sus memorias se distanció de las características comunes de los textos de los demás actores, en primer lugar, al rebatir la presentación tradicional del arte entendido como una inspiración divina. Pero además, al demoler las barreras entre la vida y el arte, que el subgénero tradicionalmente trabajaba duro por erigir⁵⁵.

⁵² MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 50.

⁵³ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁵⁴ Comparando tres de sus autobiografías se descubren algunos errores en cuanto a fechas y acontecimientos ocultados voluntariamente o por despiste. Él mismo admite: *'No me ceñiré a su orden cronológico, puesto que no me interesa'*, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 51.

⁵⁵ MEISEL, pp. 249-252.

Stanislavsky recibió en su infancia y juventud numerosas influencias que determinaron una personalidad y una psicología indispensables para la futura concepción de su Sistema y de su arte. Como se deduce a partir del apartado siguiente, las influencias provenientes de su madre y de su esposa *Lilina* fueron, dentro del entorno familiar, las más importantes.

2.2. INFLUENCIA DEL ENTORNO FAMILIAR

2.2.1. Los *Alekseiev*

Stanislavsky nació en el seno de una familia rusa de nobles mercaderes construida bajo la aceptación de la sabiduría del clan. Según esa premisa, se creía que el hombre tenía que ser quien mantuviera la casa y sirviera de guía, mientras que la mujer debía ser esposa, madre y un obediente apoyo para su marido. Los *Alekseiev* eran profundamente religiosos⁵⁶ y seguidores de la Biblia y el *Domosotroi*⁵⁷ (una colección de sabiduría popular que enfatizaba las reglas éticas del verdadero hogar cristiano ruso). En la obra de *Stanislavsky* es fácil encontrar constantes referencias a la espiritualidad, el alma e incluso a Dios al que, algunas veces, identificaba con la naturaleza⁵⁸. La educación en la vieja escuela eslavónica que recibió de su familia tuvo mucho que ver con su 'fe' en otras dimensiones más allá de lo físico. No obstante, si bien el cristianismo ortodoxo fue el punto de partida de *Stanislavsky*, las búsquedas, hacia la parte espiritual del ser humano, lo acabaron llevando por otros caminos más próximos al teosofismo o el yoga.

La única vinculación genealógica conocida de *Stanislavsky* con el mundo de las tablas provenía de su abuela materna, *Marie Varley*⁵⁹, según *Benedetti* 'una actriz francesa de poco talento y menos cerebro'⁶⁰. La madre de *Stanislavsky*, *Elizaveta Vasilievna Yakovlieva* (1841-1904) era la más joven de las dos hijas ilegítimas a las que abandonó *Varley*.

Stanislavsky heredó de su padre, *Sergei Vladimirovich Alekseiev* (1836-1893), su afición por *Gogol*, un marcado interés por lo social y un impecable sentido de la ética⁶¹. Pero en la casa de los *Alekseiev*, *Elizaveta* era la piedra angular⁶². Tenía un espíritu enérgico y carácter de líder. Amaba las artes y animaba a sus hijos a que tocaran

⁵⁶ *Magarshack* cuenta que su familia iba a misa y asistía a las festividades ortodoxas regularmente, en: *MAGARSHACK, David. Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 3.

⁵⁷ *IGNATIEVA, Maria. Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 1.

⁵⁸ Ver artículo: 'Sobre la verdad artística versus la verdad, la naturaleza y la belleza', en: *STANISLAVSKY, Constantin. Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 33.

⁵⁹ Sin embargo, la influencia en este sentido es mínima puesto que *Sergei* no permitía que *Marie Varley*, que había abandonado a su esposa de niña, visitara a su familia. Ninguno de sus nietos la conocieron.

⁶⁰ *BENEDETTI, Jean. Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 4.

⁶¹ *Benedetti* escribe sobre el padre de *Stanislavsky*: 'tenía un sentido de la responsabilidad social expresado en términos de paternalismo y filantropía. Era un buen empleado y un habilidoso 'fund-raiser'. Hospitales y orfanatos se beneficiaron de sus esfuerzos', en: *BENEDETTI, Jean. Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 4.

⁶² *IGNATIEVA, Maria. Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 2.

instrumentos y actuaran frente a un público de amigos y familiares. *Elizaveta* y *Sergei* propiciaron en su prole⁶³ un interés hacia las artes a través de sus constantes visitas a la ópera, el ballet y el circo. Esta costumbre iba acompañada de una enseñanza en casa que incluía, además de las asignaturas características, clases de gimnasia, danza, música y esgrima⁶⁴. A partir de estas experiencias, que quedaron fuertemente impresas en la memoria de *Stanislavsky*, surgió la idea de emular a sus artistas favoritos, hasta el más pequeño detalle, a través de la creación de 'El Círculo *Alekseiev*', una compañía teatral amateur en la que *Stanislavsky* dirigía y actuaba junto a sus hermanos. A *Stanislavsky* se le permitía gastar una suma de dinero en disfraces, objetos, libretos y partituras de música⁶⁵. Su entusiasmo y dedicación se vieron recompensados con la construcción de un teatro en su casa de Lubimovka, cuando sólo era un adolescente. El no haber tenido ninguna restricción en sus experimentos como niño, hizo que más tarde se comportara de la misma manera en el MAT, cambiando sus demandas artísticas, así como los horarios y las normas, según sus necesidades y generando serios conflictos al respecto.

Sin embargo, como en todas las familias, en casa de los *Alekseiev* también se 'cocían habas' y, en este caso, lo que no contaban, de puertas a fuera, era lo bipolar e histórica que podía llegar a ser *Elizaveta*. Su hija *Anna* escribió sobre ella:

*'Teníamos mucho miedo de ella. Podría chillar y gritar y de repente estar inmediatamente relajada, y volverse otra vez amable y tierna, como si nada hubiese pasado, y entonces se avergonzaba de sus propios arranques de rabia'*⁶⁶

La adoración de *Stanislavsky* hacia su madre estaba impregnada de miedo. Luchó por ganarse su amor, pero siempre estuvo inseguro de su respuesta. *Elizaveta* no escondía la predilección hacia su primogénito *Vladimir*, quien reconoció más adelante lo embarazoso que le resultaba que ese favoritismo fuera tan obvio⁶⁷. Probablemente los momentos de inseguridad de *Stanislavsky* y la necesidad de ser amado por su entorno, tenían sus raíces en su infancia, cuando tuvo que probar su valía. La vida con su madre marcó los patrones psicológicos de *Stanislavsky* y su entendimiento general de las mujeres. Los cambios impredecibles en el humor de su madre hicieron que

⁶³ Tuvieron diez descendientes, nueve de los cuales sobrevivieron: *Vladimir, Constantin, Zinaïda, Anna, Georgi, Boris, Liubov, Pavel* y *Maria*.

⁶⁴ 'Contábamos con un excelente educador, monsieur Vensan, un suizo deportista, esgrimista, gimnasta y jinete', en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 35.

⁶⁵ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pp. 2-3.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 2 (de *O Stanislavskom*, 19)

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 3.

sospechara que las actrices también sufrían estos altibajos emocionales. Sin embargo, para *Ignatieva*, fue más bien todo lo contrario. Sin quererlo, al principio de su carrera en el MAT, *Stanislavsky* mostró evidencias de haber heredado los arranques de ira de su madre cuando, en alguna ocasión, gritó a las actrices. La dolorosa cicatriz que dejó la actitud despótica de *Stanislavsky* en sus comienzos en muchas artistas ha sido descrita por ellas⁶⁸. El pánico hacia su madre en casa, hizo que, de alguna manera, él también infundiera miedo a sus actrices en el teatro. Esto resulta todavía más irónico si se tiene en cuenta que *'El Domostroi'*, el libro de la sabiduría popular, aconsejaba a los hombres mantener su hogar en miedo y obediencia⁶⁹.

Elizaveta introdujo ciertos rituales de teatralidad en su familia, como la costumbre de ir a recibir a los familiares cantando canciones en la estación de tren o dar besos y abrazos cuando se llegaba a casa, siempre bien vestidos, cariñosos y entregados. Todo ello como parte de una conducta adecuada y ejemplar de una familia mercante. Más adelante, el MAT de *Stanislavsky* tendrá el mismo aura de ritual teatralizado que era aceptado en la casa de los Alekseiev: tanto en los códigos de vestuario para los actores, como en el proceso de ensayos, en los 'sermones religiosos' al principio de la temporada, o en la manera de mantener el orden dentro del teatro. Uno de los objetivos de *Stanislavsky* era elevar la educación del pueblo, esto suponía una misión para los actores que, a su vez, debían estar preparados y comportarse como ciudadanos dignos en sociedad.

Incluso las cartas de *Stanislavsky* a su madre eran dramáticas, de alguna manera, y revelaban sus intentos por entretenerla, divertirla o sorprenderla. En los escritos originales de *Stanislavsky* era frecuente el humor y la ironía que debían ser característicos de su casa, cuando su madre estaba contenta. Gran parte de este punto cómico se ha perdido en las distintas traducciones que se han hecho de su obra (principalmente en las que vienen de las de la americana *Elisabeth Reynold Hapgood*). En una carta a su madre el 4 de octubre de 1886, *Stanislavsky* comenzaba comentándole los problemas financieros por los que pasaba la Sociedad Musical Rusa. Le confía su preocupación y se muestra humilde. Más adelante, en mayo de 1888 cuando su hermano *Pavel* cayó enfermo y su madre se lo llevó a Samara, *Stanislavsky* también les escribió muy cariñoso. Comenzaba la carta con un tono poético diciendo que Moscú lloraba su marcha y después intentaba animar a la familia describiendo con humor un episodio de 'miedo' que había tenido lugar en su casa:

⁶⁸ IGNATIEVA, María. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 3.

⁶⁹ Ídem.

durante la noche había escuchado un ruido, se había asustado terriblemente y al final había resultado que el 'fantasma' era un mayordomo⁷⁰. Ésta y otras muchas historias que se intercambiaban demuestran la teatralidad habitual en una familia que, de alguna manera, veía la vida como un *vaudeville*.

A pesar del miedo que le inspiraba su madre, *Stanislavsky* era un hijo devoto. Este respeto hacia las mujeres mayores fue también un elemento común en la vida de *Stanislavsky*. A medida que fue pasando el tiempo, *Stanislavsky* aprendió a entender a su madre. Trató de no juzgarla, la interpretó como si se tratase de un personaje de una obra de *Chejov*. En 1902, *Stanislavsky* escribió una carta a *Olga Knipper*:

*'Mi madre es una niña con pelo gris (...) El primer día sonreirá repetidamente y tratará de aparecer bien, pero de repente, se adaptará a tí, y tú de repente escucharás un tremendo rugido. (...) Le dará miedo hablar con un escritor de verdad e intentará parecer sofisticada (...) Os ruego que no os sintáis asustados y no tengáis vergüenza en su presencia'*⁷¹.

Al ir pasando los años, *Elizaveta* se sintió orgullosa del éxito social y artístico de *Stanislavsky*, como demuestra una carta que escribió a su hija *Zinaïda*: *'Debo reconocer que Kostya es un artista en su alma, un gran artista trágico'*⁷². *Stanislavsky* toleró el creciente comportamiento excéntrico de su madre a medida que fueron pasando los años, especialmente cuando su progenitora se quedó viuda en 1893. *Elizaveta* moriría en octubre de 1904. *Stanislavsky*, que creció convencido de la importancia y la influencia del liderazgo femenino en casa, lo buscó también en su esfera profesional. *Glikeria Fedotova* sería a partir de entonces su madre artística, que le enseñó y apoyó en los años de su formación profesional.

Cuando *Stanislavsky* tenía sólo cuatro años, *Miss Snopov* (*Papusha* para los niños), fue nombrada gobernanta y pasó a encargarse personalmente de la educación de los dos *Alekseiev* mayores. *Magarshack* presenta a esta joven mujer, que entonces tenía veintidós años y que estuvo con ellos durante los siete siguientes, como *'una de las más poderosas influencias en el desarrollo de la imaginación de Stanislavsky'*⁷³, *'Jugar, hacer-creer y fantasía, fueron términos de gran importancia en la primera educación de los Alekseiev. Papusha fue responsable de esto'*⁷⁴. Fue *Papusha*

⁷⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pp. 274-76.

⁷¹ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 5 (de Stanislavsky, CW, VII, 61)

⁷² VINOGRADSKAYA, Irina, *Letopis Zhisni I Tvorchestva Stanislavskogo*, 2ª ed, en 4 volúmenes, Izfatel'stvo Khudozhestvennye Teatr, Moscú, 2003, I, 160, en: *Ibidem*, pág. 3.

⁷³ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 5.

⁷⁴ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 8.

también la que organizó la primera aparición de *Stanislavsky* en escena con motivo de la celebración del cumpleaños de su madre:

‘Otro recuerdo vívido de mi primera infancia se relaciona con mi primera aparición escénica (...) Yo un niño de tres o cuatro años⁷⁵, representaba el invierno. Como siempre ocurre en tales casos, en medio de la escena colocaron un pequeño abeto, que recubrieron con trozos de algodón. En el piso, cubierto con una pelliza, con un gorro de piel en la cabeza, con una larga barba gris y bigotes que me habían atado, estaba sentado sin entender hacia dónde debía mirar. Probablemente ya entonces tenía la sensación de incomodidad por estar sin sentido en la escena, sin hacer nada, y desde entonces, incluso hasta ahora, es lo que más temo en el escenario⁷⁶.

Otro de los tutores que ejerció una importante influencia sobre *Stanislavsky* fue, *Lvov*, matemático y actor amateur que detectó en el talento de su pupilo y le inculcó la pasión por el teatro⁷⁷. *Stanislavsky* con frecuencia visitó el recinto en el que *Lvov* y sus amigos representaban su repertorio⁷⁸. Fue *Lvov* quien organizó la primera aparición amateur de *Stanislavsky* en el teatro de la casa de campo de los *Alekseiev*, el de *Lyubimovka*.

En su infancia, *Stanislavsky* fue un niño tímido y algo enfermizo. Sin embargo, el recuerdo de aquel tiempo resonaba feliz en su memoria. Fueron momentos en los que la ingenuidad y la fantasía surgían de forma espontánea y la naturalidad y la frescura, que luego tanto desearía sobre el escenario, aparecían de forma orgánica. Esa era una de las razones por las que *Stanislavsky*, frecuentemente, recomendaba a sus alumnos ‘ser como niños’, olvidar lo que en ellos ha deformado la edad adulta: *‘Hay que aprender. Hay que aprenderlo todo desde el principio: a caminar, a mirar, a actuar⁷⁹.*

⁷⁵ Según *Magarshack*, *Stanislavsky* debía tener más bien seis años, ya que todo sucede en la finca de *Lyubimovka*, que la familia no adquirió hasta 1869. En *MAGARSHACK*, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 5.

⁷⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 13.

⁷⁷ *MAGARSHACK*, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 19.

⁷⁸ Entre los actores amateur de aquella compañía, destacaba *Markov*, un estudiante de medicina a quien *Stanislavsky* admiraba. Por aquel entonces, *Markov* decidió tomar el nombre artístico ‘*Stanislavsky*’, en honor a la bailarina *Stanislavskaya*, a la que también admiraba *Stanislavsky*. Años más tarde, cuando *Stanislavsky* necesitó disociar su familia de los extravagantes papeles que interpretaba, recordando a este actor amateur, ya retirado de la actuación, escogió llevar su mismo nombre, en: *MAGARSHACK*, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 19.

⁷⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 58.

La delgadez y excesiva altura que tenía de joven influyeron también sobre su interés en la preparación física del cuerpo que defendió como parte indispensable del entrenamiento actoral: *‘¿No es preferible concentrarse en las piernas, si son demasiado delgadas? Fortaleciendo su musculatura, puede lograrse que adquieran la forma adecuada (...)’*⁸⁰

Tanto *Stanislavsky* como *Shchepkin* o *Nikulina* y, en general, todos los actores rusos de aquel momento, describían una infancia que parecía predestinada para la actuación. Según *Meisel*, esto lo hacen para ganarse la simpatía de los lectores y para apoyar la idea de estar viviendo bajo la directriz de una benévola divinidad⁸¹. Como si estuvieran ‘predestinados’ para desempeñar la importante labor que se les ha encargado. *Meisel* critica además, que la más obvia señal de vocación escénica sea el amor por los disfraces y los juegos teatrales:

*‘Por supuesto que casi todos los niños juegan a tales juegos, y sin embargo muy pocos acaban siendo actores. Pero mientras esos juegos desaparecen en la memoria de la mayor parte de los adultos que nunca acabaron sobre un escenario, los memoristas-actores los recuerdan bien y les atribuyen un particular significado’*⁸²

La principal innovación de *Stanislavsky* a este respecto fue que, aún coincidiendo con sus contemporáneos en la intención de adjudicar a su destino una procedencia extraordinaria, aprovechó cada acontecimiento narrado para transmitir un descubrimiento pedagógico. En *‘Mi vida en el arte’*, *Stanislavsky* explicaba cómo, disfrazado de invierno y con una vela en la mano, decidió encender al arbolito al que le habían advertido que sólo fingiera acercarse: *‘¿Por qué simularlo si de verdad puedo colocar el arbolito en el fuego? (...) Me parecía que era una acción perfectamente natural y lógica, en la que había un sentido’*⁸³.

Magarshack defiende que según el relato de la hermana de *Stanislavsky*, *Anna*, el suceso tuvo más bien que ver con un accidente⁸⁴. En referencia al mismo momento, *Stanislavsky* dijo: *‘Desde aquella noche perduran dentro de mí, de un lado, las impresiones agradables del éxito y de la inteligente actuación y permanencia en la*

⁸⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 36.

⁸¹ MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 69.

⁸² Ídem.

⁸³ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 13.

⁸⁴ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 6.

escena, y del otro lado, la desazón por el fracaso, por la incomodidad y el estar sentado sin realizar ninguna acción y sentido ante un gentío de espectadores⁸⁵. Sin entrar a valorar cuánto hay de cierto en una u otra de las versiones, la idea es referirse al carácter didáctico que *Stanislavsky* imprimía en todo lo que escribía, cuando aprovechaba una experiencia 'real' para transmitir una lección y justificar las bases y necesidad de su Sistema. En este caso, de forma obvia, estaba dirigiendo al lector hacia su teoría sobre las acciones físicas.

La obstinación reinventada a lo largo de su vida como perseverancia fue otra de las herramientas que él entendió como clave de su éxito. Nuevamente, un *Stanislavsky* de sesenta años escribió sus memorias convenciendo de que sus futuras vivencias quedaron todas determinadas ya desde sus más tempranas experiencias. Un ejemplo de esto se aprecia en el relato de la historia: *'No te dejaré ir a ver a la tía Vera'*⁸⁶.

Según contaba su madre, *Stanislavsky* tardó bastante tiempo en empezar a hablar e incluso no pronunció las letras 'l' y 'r' hasta los diez años.⁸⁷ Su afición por la ópera, que nació en esta época, y sus problemas personales de afonía y dicción le llevaron a indagar sobre la técnica y desarrollo de los más modernos ejercicios vocales que él mismo afirmaba practicar diariamente. Refiriéndose a 1884 escribe:

*'Tuve que ponerme a luchar con mis defectos, trabajar la voz, la dicción, los gestos, buscando y sufriendo los tormentos de la creación. El trabajo sobre mí mismo se convirtió en manía'*⁸⁸.

Más adelante diría:

'Durante esas búsquedas noté, de un modo absolutamente casual, que cuando uno trata de sacar el sonido de la misma máscara facial, inclina la cabeza y deja bajar el mentón. Esa posición permite emitir el sonido lo más adelante posible. Muchos cantantes reconocen este método y lo aprueban (...) Antes, cuando no practicaba ejercicios, me ponía ronco cuando cantaba mucho tiempo en voz alta;

⁸⁵ STANISLAVSKY, Constantiin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 13.

⁸⁶ En una ocasión *Stanislavsky* empezó a decir esa frase al principio como un juego y luego por obstinación, sin parar hasta que su padre salió de la habitación desesperado sin poder convencerle de que parara de decir aquello, en: STANISLAVSKY, pág. 14, MAGARSHACK, pág. 7 y BENEDETTI, pág. 8.

⁸⁷ Según su hermano *Vladimir*, su excesiva altura le hacía parecer un gigante rodeado de enanos. *Benedetti* añade que además le causó problemas de coordinación que le llevó muchos años resolver, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 11.

⁸⁸ STANISLAVSKY, pág. 80.

*ahora por el contrario, aquello produce un efecto beneficioso y purificador sobre mi garganta*⁸⁹

Siguiendo la tradición de su relato, *Stanislavsky* atribuyó un importante factor educativo a su función de espectador. El hecho de que ya en su juventud se preparara cada espectáculo que iba a ver recabando información y tomando notas⁹⁰, revelaba la incesante curiosidad e inquietud autodidacta presentes en toda su vida y su arte:

*'El pequeño teatro influyó sobre mi espíritu más que cualquier escuela. Me enseñó a mirar y ver lo bello. ¿Y qué puede ser más útil que esta educación del sentido y el gusto estético? (...) El pequeño teatro pasó a ser la palanca que orientaba el aspecto espiritual e intelectual de nuestra vida*⁹¹

Sin embargo de aquel 'entrenamiento' *Stanislavsky* también contrajo ciertas manías como la de 'copiar a otro actor' o 'mirarse en el espejo al actuar', vicios de los que más tarde renegaría, insistiendo en la reencarnación y la vivencia frente a la imitación o la representación.

*'Cuanto más actuaba, cuánto más porfiadamente buscaba para mí caminos verdaderos, con más fuerza crecían mis dudas. Y no había persona competente que pudiera guiarme (...) Quedaba un solo recurso: entrar en el Maly y aprender con buenos modelos, que fue lo que hice. Y cuando llegaban celebridades en gira por Moscú, yo, naturalmente, me arrojaba sobre ellos y no perdía un solo espectáculo*⁹².

En 1877, el padre de *Stanislavsky* 'cediendo al pedido general' decidió construir 'una amplia sala, en la que se podrían ofrecer espectáculos domésticos, en caso necesario'⁹³. *Stanislavsky* aprovechó para comentar otra anécdota de su juventud entendiéndola desde el presente de un anciano que escribía sus memorias, como un augurio que, ya entonces, encauzaba su camino como actor. Se trata de cuando explicaba cómo los distintos enamoramientos de sus hermanos hacia diferentes tipos de personas y profesionales, producían cambios generales en las costumbres y

⁸⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 67.

⁹⁰ 'Desde su infancia venía tomando nota de todas sus apariciones en escena; trataba de analizar las sensaciones experimentadas y de presentar una apreciación crítica objetiva de su trabajo como actor' G. KRISTI, en: *Ibíd.*, pág. 15.

⁹¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 39.

⁹² *Ibíd.*, pág. 64.

⁹³ Una hermana de *Stanislavsky* describe el teatro de Liubimovka en sus memorias: 'La casa era de dos pisos, con coros altos, luego seguía un arco y un lugar donde se instalaba el escenario (no se retiraba); junto al largo corredor había cuatro habitaciones, camerinos para los artistas, con salida exterior', en: *Ibíd.*, pág. 45 (de las memorias de A.S. Alexéieva, *Sobre Stanislavsky*, pág. 30)

aficiones de toda la familia. Por ejemplo, cuando una hermana se enamoraba de un médico: Todos sentían repentino fervor por la medicina e incluso el padre de *Stanislavsky* construía un pequeño hospital en su finca; si el enamorado de otra hermana era un cantante de ópera: la familia entera se pasaba el día cantando y recibiendo a las estrellas más importantes del *Belle Canto* en su casa; si a otra niña le gustaba un ciclista: todos en pantalones cortos y a montar en bicicleta, etc.:

*'Es posible que todas estas metamorfosis y transformaciones de la casa y las constantes reencarnaciones y cambios de indumentaria de todos los miembros de la familia hayan influido sobre mí como actor, aprendiendo a reencarnarme en papeles característicos'*⁹⁴.

El teatro de aficionados de la casa de *Stanislavsky* hizo que toda la familia⁹⁵, empleados del hogar, profesores e invitados, tomaran parte activa en las obras que se iban representando. Se estableció una concepción social del teatro, sin estrellas, o más bien, donde todos podían serlo, precedente a su conocimiento sobre la idea shchepkiniana de: *'Si no se está de acuerdo con la importancia que se ha designado, debe recordar que no hay partes pequeñas sino actores pequeños'*⁹⁶.

Al mismo tiempo, los miembros del Círculo Alekseiev, sin darse cuenta, implantaban el embrión de algunas de las técnicas que, más tarde, el propio *Stanislavsky* utilizaría para su arte y para la concepción de su Sistema:

*'(...) para habituarse mejor a un papel y entrar en su piel -decíamos- hacen falta ejercicios constantes, que consistirán en lo siguiente: un determinado día viviremos todo el tiempo no con nuestra propia personalidad, sino con la del personaje, en las circunstancias de la vida de la pieza (...) de acuerdo con la característica espiritual de cada uno de los personajes (...) La dificultad de este experimento es que era preciso no sólo ser actor, sino también actor de improvisaciones nuevas cada momento (...) Cuando se les acababan los argumentos, parábamos, dialogábamos y decidíamos qué pensamientos, palabras, acciones y actitudes eran lógicamente necesarios para ellos'*⁹⁷

Algunos autores defienden que la utilización, por parte de *Stanislavsky*, de la improvisación como herramienta pedagógica y también como parte del proceso de

⁹⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 45-46.

⁹⁵ Existen varias referencias en *Mi vida en el arte* en las que *Stanislavsky* relata cómo sus padres hicieron alguna función para ellos y participaron en sus montajes.

⁹⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 250.

⁹⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 55.

preparación del personaje es atribuible a la influencia, muy posterior a este tiempo⁹⁸, de *Maksim Gorki* (1868-1936). Otros autores, como *Whyman*, reparten este mérito entre *Gorki* y el propio *Stanislavsky*:

*'Stanislavsky cada vez estuvo más interesado en los métodos de improvisación después de visitar a Gorki en Capri en 1911. Gorki y él vieron un espectáculo en un teatro popular que revivía la Commedia dell'arte y Stanislavsky se quedó entusiasmado porque la obra no siguiera un guión sino que fuera improvisada. Animó el uso de los métodos de improvisación en el Primer Estudio'*⁹⁹

Sin embargo, no hay que olvidar que *Stanislavsky* conocía los beneficios de la improvisación desde su juventud, y pudo ser que sólo se atreviera a 'perder el tiempo'¹⁰⁰ con este tipo de ejercicios, de forma pública, cuando ya estaba consagrado como actor, director y pedagogo. En tal caso, la improvisación sería una de las más importantes influencias heredadas de su infancia y juventud como miembro del Círculo *Alekseiev*. Con las improvisaciones *Stanislavsky* aprendía a vivir el personaje, a generar recuerdos, a analizar la situación y utilizar las circunstancias dadas con lógica.

De sus primeras experiencias sobre las tablas como parte del elenco del Círculo *Alekseiev*, *Stanislavsky* extrajo también distintas conclusiones sobre: la divergencia entre las sensaciones propias y las del público, la vanidad del actor, la falta de autocrítica, la envidia, los chismes, la 'justa medida'¹⁰¹, etc. Todas ellas formaron parte de su código ético personal y del que exigía a sus alumnos y miembros del Teatro del Arte. Estos primeros contactos con el arte escénico le provocaron constantes frustraciones y descontentos. Adquirir una técnica para la práctica teatral se convirtió en una necesidad imperiosa y la autocrítica y la constante evaluación de sí mismo, resultaron las herramientas idóneas para concebirla. En palabras de *Stanislavsky*: *'La vida nos obligaba a aprender y nos organizaba una escuela práctica'*¹⁰². Según *Magarshack*, *'Stanislavsky estaba tan determinado a convertirse en un actor que su proceso autoimpuesto de entrenamiento para la escena llegó a convertirse en una*

⁹⁸ La estrecha amistad que mantuvieron *Stanislavsky* y *Gorki* data de principios del s. XX y coincide con la creación del MAT, por lo que la influencia de este escritor y dramaturgo no entra dentro de los límites de este trabajo.

⁹⁹ VINOGRADSKAIA, I.N. Zhizn' I Tvorchestvo K.S. Stanislavskogo Letopis, Moscú: Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr, vol. 2., pp. 274-5, en: WHYMAN, Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2008, pág. 242.

¹⁰⁰ *Toporkov* recuerda: *'gente grande -pensábamos-, y estamos perdiendo tiempo en semejantes niñerías. En el teatro se comentaban mucho nuestros ejercicios (...) la gente se reía a costa nuestra'*, en: TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pág. 182.

¹⁰¹ *Stanislavsky* habla de cuándo empezó a tantear 'la justa medida' a base de sus improvisaciones callejeras con disfraces que simulaban borrachos, gitanos, etc. Todo desde la vida real, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 51. Ver también, TOPORKOV, pág. 56.

¹⁰² *Ibidem*, pág. 52.

*manía*¹⁰³. No obstante, el querer ocuparse de sí mismo estudiándose y observándose continuamente, sin tener a nadie que lo condujera o instruyera en la disciplina escénica, lo llevó por ciertos derroteros equivocados. Por ejemplo, sobre su método de ensayo, él mismo explicaba que, en su etapa de aficionado, solía aprenderse el texto de manera mecánica y vivir en la vida circundante con la personalidad del rol. A este respecto *Stanislavsky* añadió: *'se entiende que con semejante combinación no podía haber mucha coherencia'*¹⁰⁴. Otra vez la necesidad de cubrir el vacío en la educación artística, que él mismo padeció, se transformó en una razón vital que lo condujo de manera inexorable hacia su Sistema.

En referencia a la creación exterior previa a la interior en la construcción de un personaje, *Stanislavsky* confió en distintas técnicas a lo largo de su vida. En sus primeros éxitos con la opereta, hacia 1886, ya comenzaba a probar su teoría de que: *'a veces de lo exterior se puede pasar a lo interior. Este no es por cierto el camino mejor a la creación, pero, en ocasiones, es el posible'*¹⁰⁵.

Después de montar numerosos espectáculos, algunos más originales¹⁰⁶ que otros, el Círculo Alekseiev, cuyos miembros se iban casando y disgregando, se desintegró cuando el 9 de enero de 1888 cerraron la cortina de la última *Lili*¹⁰⁷.

De esa primera época de su vida *Stanislavsky* también acumuló recuerdos, evidentes o encubiertos, y metáforas que después reprodujo de forma constante a sus alumnos literarios y por ende, al lector a lo largo de toda su obra¹⁰⁸. Estas historias, que, principalmente, dotaron de material emotivo a su propia memoria, amenizan además sus escritos; facilitan el entendimiento del lector; y otorgan, de forma definitiva, un sello particular y exclusivo al trabajo de *Stanislavsky*.

Stanislavsky llama 'interregno' al período que transcurrió entre su etapa infantil con el Círculo Alekseiev y su madurez artística. En el 'interregno' trabajaba como actor aficionado en distintas producciones. *Stanislavsky* describió sus interpretaciones de entonces como *'(...)llenas de artificios, abandonando el camino de lo principal, lo*

¹⁰³ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 37.

¹⁰⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 66.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 82.

¹⁰⁶ *Stanislavsky* hace que todos aprendan a andar, a moverse, a utilizar el abanico a la manera japonesa, en: MAGARSHACK, pág. 48.

¹⁰⁷ *Ídem*.

¹⁰⁸ Un ejemplo característico sería el relato del mono amaestrado del persa ambulante: (C. Stanislavsky, *Materiales, Cartas. Investigaciones*. Ed. De la Academia de las Ciencias de la URSS, Moscú, 1955, pp.358-59)

esencial¹⁰⁹. Fue también durante el 'interregno' cuando, al verse obligado a actuar en lugares de dudosa reputación, para proteger a su familia y a sí mismo, que en aquel momento ya era 'director de la Sociedad Musical Rusa', decidió trabajar con el pseudónimo que hasta entonces usaba un actor aficionado que había abandonado las tablas para hacerse doctor¹¹⁰. *Stanislavsky* lamentó que, durante aquel período, sus padres y su vieja institutriz le vieran representar un vaudeville que calificaron de inmundicia. Pero reconoció que, aquellas funciones de aficionados, le permitieron conocer a ciertas personas que posteriormente fueron miembros destacados de la SAL e incluso del MAT. Entre ellos mencionó a: *Arem, Samarov, Sanin y Lilina*¹¹¹.

Precisamente en junio de 1888, cuando se estaba fraguando su proyecto de la SAL, uno de los hermanos pequeños de *Stanislavsky*, *Pavel*, que sufría de tuberculosis, cayó gravemente enfermo y murió a la edad de trece años. El impacto emocional sobre la familia *Alekseiev* fue considerable. *Stanislavsky* quedó profundamente marcado por el incidente, y después, cuando tuvo que enfrentarse a la tuberculosis de su hijo *Igor*, no escatimó en financiar su tratamiento de una forma u otra¹¹². Esta influencia es digna de mención porque de forma indirecta, las dificultades económicas que acompañaron gran parte de la vida de *Stanislavsky*, le llevaron a asociarse con determinadas personas como *Morozov* o, ya en los tiempos del MAT, con el millonario *Otto Kahn* (1867-1934); a viajar con el MAT de *tour* por Europa y EEUU; y como él mismo reconoció en sus cartas, a escribir sus libros y plantearse la posibilidad de abrir una sucursal del MAT en Nueva York:

'No pienso siquiera en ganar algo con los porcentajes por la venta de entradas. Quiera Dios simplemente que alcance para los sueldos. Mi única esperanza es el libro. Aquí el redactor y el traductor lo alaban. Aseguran que será "eterno", es decir que se imprimirá una edición tras otra ya que en el mismo hay muchos consejos pedagógicos, tanto de regisseur como actorales. Dios quiera que sea así. Pero, primeramente, es necesario escribirlo y que tenga éxito (...) Aquí se habla mucho

¹⁰⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 98.

¹¹⁰ *Stanislavsky*. *K.S.Alexéiev* actuó por primera vez con el pseudónimo *Stanislavsky* el 3 de marzo de 1884, en la comedia de *Krílov* 'Un bocado delicioso', en el papel de *Bardin*.

¹¹¹ *Lilina María Petrovna* (1866-1943), actriz rusa, destacada representante del artes escénico del MAT. Su actividad teatral comenzó en la década de 1880 en espectáculos de aficionados. En uno de esos espectáculos (El niño mimado de *Krílov*) en 1888 conoció a *K. Stanislavsky*. Por invitación de éste se incorporó al elenco de la Sociedad para el Arte y la Literatura, donde inmediatamente ocupó un lugar importante. Fue la actriz preferida de *Chéjov* quien valoraba en alto grado su talento. En 1889 se casó con *Stanislavsky*, del cual fue una fiel colaboradora de su actividad pedagógica y en la aplicación práctica de su 'sistema'. Después de la muerte de *Stanislavsky* continuó su obra ocupándose de la educación de los artistas jóvenes en el Estudio de Ópera y Arte Dramático. *Stanislavsky* le dedicó su libro 'El trabajo del actor sobre sí mismo' diciendo: '*Dedico mi obra a mi mejor alumna, artista predilecta y colaboradora de una abnegación invariable en todas mis búsquedas teatrales, María Petrovna Lilina*'. En notas a pie de STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 100.

¹¹² BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág.29.

*de que quieren que montemos un estudio permanente bajo la dirección general de nuestro teatro. Esto significaría un verdadero subsidio para el MAT*¹¹³.

Dos de sus hermanos, que formaron parte junto a él del Círculo Alekseiev, ‘bebieron el veneno del teatro para toda su vida’ y acompañaron a *Stanislavsky* en su madurez profesional, *Zinaïda* y *Vladimir*¹¹⁴. Ambos fueron docentes del Sistema y se encargaron de coordinar el Estudio de la Ópera. A lo largo de su vida, *Stanislavsky* les consultó en varias ocasiones y tuvo en cuenta sus opiniones y críticas. En particular, pidió ayuda a su hermano *Vladimir* cuando tuvo dudas sobre música. En TACE, por ejemplo, empleando jerga musical como ‘diesis’ o ‘bemol’, *Stanislavsky* explicaba las diferencias entre los distintos tipos de entonaciones según la nacionalidad. Un artista, a su entender, tenía que conocer todos los esquemas fonéticos. Frente al texto aparecía una anotación de *Stanislavsky* basada en la opinión de V.S. *Alexeiev*: ‘*El diseño fonético ha de ser el mismo en todos los idiomas, pero en forma aumentada... En estos casos al artista no le ayuda el subconsciente, debe recordar la figura que guarda en su memoria visual o auditiva, y ampliar audazmente el registro de diseño (según el autor sea italiano, francés, eslavo, etc.)*¹¹⁵

Rumyantsev describe a los hermanos Alekseiev en ‘*Stanislavsky on opera*’ (Stanislavsky y la ópera):

*‘Vladimir Alekseiev era un buen músico. Tenía un refinado sentido de la parte rítmica de la actuación en ópera que ocupa un lugar tan importante entre los otros componentes que conforman el cant bell. El propio Stanislavsky colocó el ritmo como lo más importante: “No, todavía no has establecido el ritmo de esta parte de tu personaje. No lo tienes bajo tu control, no lo saboreas. Pídele consejo a mi hermano” solía decir. Zinaïda Sokolova ayudaba a los estudiantes a crear la partitura interna de un papel; tenía el don de encontrar los más sutiles matices de la vida interior.*¹¹⁶

¹¹³ De una carta a *Kira K. Alexeieva*, Nueva York, 11 de noviembre de 1923. STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 324.

¹¹⁴ *Vladimir Serguéievich Alexéiev*, (1861-1939) hermano mayor de *Stanislavsky*, trabajó junto a él en el Teatro Bolshoi y después en el Teatro de la Ópera Stanislavsky, donde fue *régisseur* y profesor de rítmica hasta los últimos años de su vida. Una hermana de *Stanislavsky*, *Zinaïda Sergueievich Alexéieva*, *Solokova* (apellido de casada) (1865-1950), colaboró estrechamente con *Stanislavsky* en su labor pedagógica. Fue profesora y *régisseur* en el Estudio de Ópera del Teatro Grande y después en el Teatro Ópera Stanislavsky. En el Estudio de Ópera y Arte Dramático de C.S. Stanislavsky realizó una gran tarea de preparación de profesores del ‘sistema’, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 46.

¹¹⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág.102.

¹¹⁶ STANISLAVSKY, Constantin y RUMYANTSEV, P.I. *Stanislavsky on Opera*, Routledge, NYC, 1998, pág. 3.

2.2.2. *Lilina*

El título de *'Mi vida en el arte'* lleva, necesariamente, implícito otro muy diferente: *'Su no-vida en familia'*. *Stanislavsky* amaba a su esposa, pero todavía más que a ella amaba su arte.

Maria Petrovna Perevostchikova (1866-1943) de nombre artístico, *María Lilina*, fue la esposa de *Stanislavsky* y su más excelsa estudiante. Sería imposible entender el desarrollo artístico de *Stanislavsky* como actor y director sin la presencia de *Lilina*, que además era, según *Kachalov* y *Nikolai Efros*, el crítico artístico más prominente del momento, una de las mejores actrices del MAT¹¹⁷.

Stanislavsky y *Lilina* se conocieron en 1888, cuando los dos eran todavía actores amateur y formaban parte del elenco de *La querida malcriada* de *Krilov*. A partir del momento en el que comienza a narrar su desarrollo profesional, en las memorias de *Stanislavsky* apenas aparecen referencias personales. Por un lado, *Stanislavsky* pretendía proteger su intimidad, pero además, de su correspondencia se deduce que, realmente, sus múltiples ocupaciones le dejaban poco tiempo para dedicarse a su familia.

Lilina tuvo que trabajar desde joven porque su padre murió y eso la hacía estar en la difícil situación, para aquel momento, de ser "la novia sin dote". En 1884 se convirtió en supervisora de clase en el Instituto Catherine¹¹⁸, por lo que pudo atender a la escuela y aprender francés, maneras, baile, dibujo y música, así como a tejer, coser y hacer crochet¹¹⁹. Estas habilidades le fueron útiles más tarde en el MAT en donde supervisaba el vestuario y ayudaba a hacer los trajes para los actores. *Stanislavsky* recordaba cómo, durante aquel verano en Pushkino, los jóvenes actores del futuro MAT prepararon vestuario y atrezzo estudiando piezas de museo y obras de arte. Esto supuso una novedad en el teatro ruso que acostumbraba a disponer únicamente de cuatro estereotipos de vestuario que se empleaban, indistintamente, en todos los tipos de obras¹²⁰. Para el vestuario, *Stanislavsky* mencionó haber contado con la ayuda de *Lilina* *'que era muy sensible en este sentido, tenía buen gusto y mucha inventiva'*¹²¹.

¹¹⁷ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 12.

¹¹⁸ Stanislavsky ofreció a *Lilina* el papel de *Claudine* en *Georges Dandin* de *Fedotov*, cuando se enteró de que la habían expulsado del Instituto por aparecer en público como actriz amateur, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 30.

¹¹⁹ IGNATIEVA, pág. 13.

¹²⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 199.

¹²¹ Ídem.

Durante la preparación del primer *'Zar Fiodor'* del MAT, *Lilina* utilizó sus habilidades de sastra cosiendo el vestuario durante los descansos de los ensayos¹²².

Fue idea de *Lilina* que se casaran en 1889. La pareja tuvo tres hijos la primera de los cuales, *Xenia*, murió de neumonía a los dos meses de nacer¹²³. Tanto para *Stanislavsky* como para *Lilina*, una mujer extraordinaria, siempre servicial, que ofrecía criticismo cuando hacía falta y que iba 'por su propio camino artístico cuando tenía que hacerlo'¹²⁴, el efecto de la muerte de su primera hija fue devastador¹²⁵. En *'El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias'*, a partir de ahora, TACV, *Stanislavsky* propuso en distintas ocasiones un ejercicio de improvisación para sus alumnos, sobre una mujer que, habiendo perdido a su bebé, encontraba uno en la puerta de su casa. La mujer, al principio dudaba, pero luego decidía quedárselo. Poco después, el bebé moría en sus brazos. En la improvisación, que se llevaba a cabo con un palo haciendo las veces de bebé, los pequeños detalles resultaban clave. *Stanislavsky* por un lado quería estimular la atención en escena: *'Si esta tragedia no os hace olvidar el hueco negro de la sala es que tenéis un corazón insensible'*¹²⁶; pero sobre todo quería alimentar la creación del alma humana: *'Lo que importa es que la memoria haya retenido estos sentimientos, y que, dado un cierto estímulo, ¡los haga volver! Entonces no puede usted impedir creer en ellos absolutamente en cuerpo y alma'*¹²⁷. Las acciones físicas y la creencia en las circunstancias dadas eran la clave para recordar sensaciones previamente experimentadas. Este ejercicio prueba de forma contundente la utilización que el propio *Stanislavsky* hacía de su vida personal y memoria emotiva en la creación de su Sistema. La capacidad de adaptar sus experiencias personales al arte escénico es para *Meisel*, la lección más importante que todos los artistas-memoristas deben aprender¹²⁸.

De su primera etapa como pareja, *Lilina* comentaba:

'¿Qué puedo decirte sobre ese período? Al principio estaba muy enamorada; después me convertí en esposa, madre, nuera de una familia que me parecía rara

¹²² BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 82.

¹²³ Cuando se casaron *Stanislavsky* le confesó que tenía además otro hijo ilegítimo con una de las sirvientas, *Duniasha*. *Vladimir* había nacido en 1883; él y su madre vivían con los Alexseyevs: *Duniasha* más tarde asistió los tres partos de *Lilina* quien a su vez, supervisó la educación de *Vladimir*.

¹²⁴ *Ibidem*, pág. 38.

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 42.

¹²⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 122.

¹²⁷ *Ibidem*, pág. 131.

¹²⁸ MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 169.

*y que yo no entendía. Era una esposa prudente (recuerda que vengo de una familia pobre) y por último, era una actriz. Y Constantin Sergeyeovich (Stanislavsky), él era maravilloso, extraordinario, un actor encantador y el hombre más guapo de Moscú*¹²⁹.

Lilina se sintió toda la vida a la sombra de un genio. La admiración que su esposa le profesaba, reforzó a un *Stanislavsky* que siempre encontraba en ella consuelo y apoyo, pero hizo que *Lilina* se sintiera 'la seguidora'¹³⁰, como la definía el hijo de *Kachalov*. *Stanislavsky* encontraba la actuación de su esposa 'delicada, afilada en detalles, femenina y natural' y se enfadaba cuando el público la recibía con frialdad. En su mente (y cuadernos) explicaba a menudo que *Lilina* no tuvo la oportunidad de convertirse en la favorita del público porque era bajita y su voz sonaba demasiado débil¹³¹. Para *Stanislavsky*, los auténticos artistas:

*'No pueden no hablar alto en el escenario, no pueden no estar animosos. Pueden sentir un peso en el corazón, uno dolor de cabeza o de garganta, pero a pesar de todo actuarán con energía y hablarán fuerte'*¹³².

Con esta afirmación, de forma indirecta, *Stanislavsky* desmerecía el talento de *Lilina*. Sin embargo, en varias ocasiones, a lo largo de sus obra, se mostró optimista y abierto respecto a los futuros avances de la tecnología y de la ciencia en el campo del sonido y sus posibles aplicaciones teatrales.

A pesar de la escasa importancia que se le ha dado al personaje de *Lilina* en la historia del teatro ruso¹³³, *Stanislavsky* sabía lo indispensable que era para él la ayuda de su esposa y se lo confesaba cuando le escribía: '*La continuidad o abandono de mis escritos depende enteramente de ti*'¹³⁴.

Stanislavsky era un hombre tímido y a lo largo de toda su vida sus relaciones sociales se vieron afectadas por su introversión. La naturaleza agradable de *Lilina* le servía como ejemplo ayudándole a mejorar el entendimiento con algunos de sus colaboradores. Tal es el caso de su relación con *A.P. Chejov*, sobre quien *Stanislavsky*

¹²⁹ LILINA, Maria Petrovna. *Ocher Zhizni I Tvorchestva, (Maria Lilina: Vida y Arte)*, Moscú, VTO, 1960, pág. 267, en: IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 13.

¹³⁰ SHVERUBOVISH, Vadim. *Dozhestvennom Teatre (Sobre el Viejo MAT)*, Moscú, Iskusstvo, 1990, pp. 55-56, en: *Ibidem*, pág. 12.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 15.

¹³² STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 95.

¹³³ En parte debido a que el acceso a las cartas de Stanislavsky y otros documentos no publicados estuvo limitado y restringido hasta la llegada de la Perestroika. IGNATIEVA, pág.15.

¹³⁴ *Ídem*.

escribió que 'sólo le agradaban las relaciones abiertas'. Según *Stanislavsky*, *Lilina* estableció ese tipo de relación sencilla con *Chejov* desde el principio y siempre se sintió más a gusto con él que *Stanislavsky*¹³⁵.

El segundo hijo de la pareja, *Igor*, nació en 1894 y durante los dos años siguientes el matrimonio se rompió. El *Stanislavsky* de entonces era el típico hombre de negocios dividido entre la fábrica y su pasión por la SAL a la que quería convertir en una compañía profesional¹³⁶. *Lilina* era infeliz porque *Stanislavsky* dedicaba mucho tiempo al teatro y la ignoraba y fue entonces cuando le planteó un ultimátum: el teatro o la familia. En 1896, siendo todavía amateur, *Stanislavsky* consideró hacer el 'sacrificio heroico' de dejar el teatro. En algunas de las cartas a *Lilina*, *Stanislavsky* le confesó, que su vieja amiga y actriz, *Medvedeva*, no creía en la posibilidad de combinar la profesión de actor con la de tener una familia:

*¿Puede Medvedeva estar en lo cierto cuando dice que el teatro no puede ser combinado con la familia? Si es así, entonces elijo la familia, pero sólo en el amplio sentido de la palabra -en la manera de la absoluta pertenencia al otro, tanto física como espiritualmente. ¿No puede ser la vida en familia idealizada?'*¹³⁷

En aquel momento, la importancia futura de *Stanislavsky* en el arte escénico, para algunos ya era evidente. Tal era el caso de *Medvedeva*, que consideraba que *Stanislavsky* tenía 'un deber para con el teatro y que su nombre tendrá un nombre en la historia del mismo'¹³⁸.

La veterana *Nadezhda Mikhaylovna Medvedeva* (1832-1899) fue una actriz de personajes que realizó con éxito la transición del melodrama a las obras de *Ostrovsky*, imbuyendo sus creaciones en la realidad de un cuadro pictórico¹³⁹. Alumna de *Shchepkin*, actriz del Maly y amiga de la familia *Alekseiev*,¹⁴⁰ *Medvedeva* se convirtió en camarada de *Stanislavsky*, alguien con quien éste podía pasar alguna velada para pedir ayuda o consejo¹⁴¹. *Medvedeva* fue además de actriz, maestra de *Ermolova*.

¹³⁵ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 121.

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 58.

¹³⁷ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 19 (de GZOVSKAYA, Olga, *Puti i Pereput'ia* (caminos y carreteras secundarias) Moscú, 1976, pág. 98.

¹³⁸ BENEDETTI, pp. 57-58 (de SS, VII, pág. 98.)

¹³⁹ SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 389.

¹⁴⁰ BENEDETTI, pág.16.

¹⁴¹ *Ídem*.

Stanislavsky solía asistir a las improvisaciones de *Medvedeva*¹⁴². El hecho de que *Medvedeva*, ‘descubridora’ de *Ermolova*, le expresara su convencimiento de que *Stanislavsky* había nacido para lograr ‘algo grande’, sin duda le ayudó a reforzar su confianza en sí mismo.

Lilina decía estar de acuerdo con *Medvedeva* en que *Stanislavsky* podría hacer ‘algo grande’ por el teatro y por ello le planteó renunciar a la fábrica: ‘*si no, una cosa interferiría con la otra*¹⁴³. Sin embargo, la correspondencia intercambiada en aquel momento mostraba que la pareja seguía dañada: ‘*Mira qué extraño es, querido: cuando estamos lejos, pensamos más el uno en el otro y nos entendemos mejor, y nos perdonamos y tenemos misericordia del otro. Pero cuando estamos juntos, nos olvidamos del otro, nos volvemos hostiles hacia el otro. ¿Por qué pasa esto?*¹⁴⁴. Después de siete años de matrimonio, la semana que pasaron juntos en Kharkov hizo que la pareja se reafirmara y *Stanislavsky* y *Lilina* volvieron a sentirse enamorados. *Ignatieva* destaca la importancia de estos primeros años de matrimonio, que según ella, sirvieron para que *Stanislavsky* descubriera ‘la belleza de la vida cotidiana’:

*‘Reconoció el atractivo de lo doméstico ante lo que él había estado ciego hasta entonces. Todavía no sabía que su habilidad para observar la vida diaria en detalle sería una de sus habilidades más brillantes como director (...) Más adelante, Stanislavsky repetiría a sus estudiantes femeninas que quería verlas sin su maquillaje espiritual, como si estuvieran en ropa de andar por casa.’*¹⁴⁵

Uno de los asuntos discutidos en 1897, durante el famoso encuentro en el *Slavianski Bazaar*, ocurrido entre *Stanislavsky* y *Nemirovich-Danchenko* y de cuyo resultado surgiría el MAT, fue el de la inversión de capital económico. *Stanislavsky* tenía claro que no quería crear un teatro privado. Por un lado la fortuna *Alekseiev* no estaba a su entera disposición, pero *Benedetti* especula también con que fueran los padres de *Lilina* los que, habiendo visto las extensas sumas de dinero perdidas por *Stanislavsky* en la SAL, impusieran la condición de que sólo una ‘estrictamente limitada parte del capital de los *Alekseiev* fuera invertida¹⁴⁶. No obstante, la decisión pudo provenir del propio *Stanislavsky* puesto que las fuentes de *Benedetti*, a este

¹⁴² SAZONOV, Julie. *Stanislavsky*, Slavonic and East European Review, 18, 1939, pág. 188.

¹⁴³ IGNATIEVA, pág. 19.

¹⁴⁴ Carta del 10 de mayo de 1896 de *Lilina* a *Stanislavsky*, en: Ídem.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 20.

¹⁴⁶ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 62.

respecto, son dudosas cuando cita al padre de *Lilina* que, en ese momento, hacía trece años que había fallecido¹⁴⁷.

Stanislavsky fumaba mucho, no bebía, era enteramente fiel a *Lilina* y, en palabras de *Benedetti*, su actitud hacia el matrimonio tendía hacia el puritanismo¹⁴⁸. La coreógrafa *Isadora Duncan* (1878-1927), por ejemplo, no escondió que deseaba a *Stanislavsky* como amante, sin embargo él dejó claro que siempre le sería fiel a *Lilina*¹⁴⁹. Años más tarde, durante el viaje de *Duncan* a la Rusia ya post-revolucionaria, la bailarina le describió la escena a *Lilina*, que pareció no sorprenderse: '*Pero si él es así -dijo-, se toma la vida muy seriamente*¹⁵⁰. Quizá esta aparente pasividad tuviera que ver con que durante años *Lilina* y *Kachalov*¹⁵¹, uno de los mejores actores del MAT, mantuvieran una relación sentimental. *Ignatieva* afirma que *Stanislavsky* sabía de los sentimientos de su mujer hacia *Kachalov* y que, aunque su romance fue breve, el amor de *Lilina* hacia *Kachalov* se mantuvo ardiente durante toda su vida. Ella lo llamaba: '*Un toque de felicidad privada*¹⁵². A pesar de esto, *Lilina* y *Stanislavsky* se profesaban un hondo amor que les llevó a cuidarse y protegerse a lo largo de toda su vida.

En su recorrido por el tortuoso camino de subidas y bajadas en la vida de un actor las experiencias que vivieron *Stanislavsky* y *Lilina*, como pareja y como profesionales individuales, resultaron material bruto indispensable en la concepción del Sistema. Por un lado, *Lilina*, bajo las directrices de *Stanislavsky*, experimentaba su creatividad en cada personaje, personificando ante su maestro los resultados de sus ensayos acierto-error. Al mismo tiempo, el ser evaluada continuamente durante toda su vida, le hizo superarse y no acomodarse en la ejecución de sus papeles. *Stanislavsky* utilizó muchas veces a *Lilina* como confesora y paño de lágrimas en su correspondencia, pero también, son muchas las cartas en las que *Stanislavsky* comparte problemas técnicos con su compañera. Su experiencia como alumna convirtió a *Lilina* en una profesora experimentada del Sistema y, en ocasiones, '*capaz de llegar a un actor más*

¹⁴⁷ El padre de *Lilina* falleció en 1884, en: IGNATIEVA, María. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 13.

¹⁴⁸ BENEDETTI, pág. 135.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 182.

¹⁵⁰ SOREL&SOREL. *First Encounters: When Stanislavsky met Isadora Duncan*, The Independent, London, Sábado 13 de abril de 1996, ed. Digital.

¹⁵¹ *Vasily Kachalov* (1875-1948) era un actor de gran magnetismo. Durante el tiempo que duró su relación con *Lilina*, de 1909 a 1913, mantenía otro romance con *Alyssa Koonen* y con más mujeres, en: IGNATIEVA, María. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 39.

¹⁵² *Ídem*.

*rápido que Stanislavsky*¹⁵³. *Lilina*, en un principio, confesó no entender el método de las acciones físicas y sólo en 1940, dos años después de la muerte de *Stanislavsky*, fue capaz de llegar al centro de la innovación en su Sistema¹⁵⁴.

Aunque durante los momentos de concentración de *Stanislavsky*, *Lilina* admitió sentirse sola en varias ocasiones, desde 1906 *Stanislavsky* solía leerle sus notas¹⁵⁵. Las discusiones sobre conceptos técnicos se manifestaron hasta el último momento de la vida de *Stanislavsky*. Estando ya en el sanatorio de Barvij, en 1936, *Stanislavsky* se proponía desarrollar más detenidamente la idea de que el actor debe actuar 'aquí y ahora'. El motivo para escribir esta premisa fue una discusión con *Lilina*¹⁵⁶.

Lilina acompañó a *Stanislavsky* durante gran parte de sus viajes y exploraciones. Al final de su vida, *Lilina* lamentó que TACV fuese publicado en Rusia en septiembre de 1938, poco después de su muerte:

*'Han enviado una copia de su libro; el trabajo de su vida, tres semanas después de su muerte. ¿Por qué es tan cruel el destino? Quién sabe el empuje que hubiera supuesto para él haber visto este libro en vida, qué estímulo hubiera sido para seguir viviendo'*¹⁵⁷

¹⁵³ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 45.

¹⁵⁴ [dem.

¹⁵⁵ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág.170.

¹⁵⁶ De notas a pie de página 10, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pp. 311-12.

¹⁵⁷ BENEDETTI, pág. 375 (del archivo de K.S.)

Cuadro 1. INFLUENCIA DE SU FAMILIA EN STANISLAVSKY

Familia cristiana de mercaderes acaudalados seguidores de la Biblia y el Domsotroi: fe y espiritualidad: teosofismo y yoga
Marie Varley, abuela actriz: única vinculación genealógica con el teatro
Amor, afición y práctica de las artes: visitas al ballet, ópera y circo. Clases artísticas de gimnasia, música y esgrima
 Círculo Alekseiev y Teatro de Lubimovka
Sin restricciones financieras para material teatral: conflictos en el MAT
Elizaveta carácter de líder y bipolar: hijos con miedo. Stanislavsky momentos de inseguridad, pierde los nervios con las actrices
Ritualidad en la familia: ritualidad en el MAT. Preparados para la Misión social
 Humor y vaudeville
Con los años, Elizaveta reconoce talento de su hijo: Stanislavsky aprende a entenderla
Respeto a la madre: respeto a la mujer. Maestras femeninas: Fedotova
Papusha: imaginación
Lvov: teatro
Infancia feliz: desear aprender
Delgadez: entrenamiento cuerpo
Infancia predestinada: referencias en Memorias (en su caso didácticas)
Obstinación: perseverancia
Ópera, problemas de dicción y afonía: ejercicios vocales, trabajo sobre uno mismo
Espectador toma notas: gusto estético. Vicios imitación y representación
Padre construye teatro. Teatralidad en comportamiento: encarnación
Sergei: ética
Todos participan: concepción social teatro Vladimir (música y ritmo) y Zinaida (vida interior papel), Estudio Ópera
Círculo Alekseiev: Improvisación, divergencia público-actor, vanidad, autocrítica, chismes, justa medida, etc. NECESIDAD TÉCNICA
Opereta: creación exterior
Infancia-Juventud: memoria emotiva, metáforas, amenizar, seducir

Buena actriz
Costura: vestuario Pushkino con mucha inventiva
Lilina iniciativa matrimonio: tres hijos, Xenia muere. Ejercicio improvisación bebé; atención en escena y memoria emotiva. Utiliza su experiencia personal. Acciones físicas y circunstancias dadas clave para despertar memoria emotiva
Admiración: refuerzo confianza, 'la continuidad de sus escritos depende de ella'
Bajita y de voz débil: Stanislavsky la defiende
Extrovertida: ejemplo, mejora relación con Chekhov
Nace Igor: crisis pareja. Familia o teatro
Viaje a Kharkov: reconciliación. Belleza de la vida cotidiana importante como director
Familia: tras pérdidas en la SAL no invierte económicamente en el MAT
Lilina infiel con Kachalov: Stanislavsky fiel, rechaza a Isadora Duncan
Lilina dirigida y evaluada mejora como actriz: personifica ensayos a cierto-error del Sistema. Es profesora, paño de lágrimas y consultora técnica
Profesora Sistema: llega a los actores 'más rápido'. No entendió al principio Acciones físicas
Discusiones técnica: estímulos creativos Sistema
Compañía y apoyo durante sus viajes, periodos de tristeza y hasta el final



Elizaveta Alekseieva (1841-1904)



Maria Lilina (1866-1943)



Konstantin Stanislavsky (1863-1938)



A los diez años



Teatro de la casa de Liubimovka (1977)



Stanislavsky y Anna Alekseiev como Nanki Pu y Yum en 'El Mika do' de W.S. Gilbert Círculo Alekseiev (1887)



Stanislavsky y Lilina como Ferdinand y Louise en 'Amor e Intriga' de Schiller SAL (1890)

Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias bibliográficas

3. INFLUENCIAS TEMPRANAS

3.1. INFLUENCIAS TEMPRANAS DESDE LA LITERATURA RUSA

Durante la segunda mitad del s. XIX, en Rusia, operaban dos corrientes dramáticas principales: el romanticismo y el realismo, ambos en su versión autóctona.

Si bien la mayor parte de los autores románticos ya se había extinguido cuando nació *Stanislavsky*, sus textos, de fervor nacionalista, seguían representándose con éxito en los teatros de Moscú, San Petersburgo y también en los de las provincias. De todos los dramaturgos románticos, sin duda, el que tuvo una mayor influencia sobre *Stanislavsky* fue *Aleksandr Pushkin*¹⁵⁸ (1799-1837).

A pesar de compartir cartel con obras románticas, los textos realistas, de diálogos posibles y personajes de psicología más compleja, eran los predominantes desde finales del s. XIX. Por un lado, porque el público llano, por primera vez, se veía reflejado sobre el escenario, pero también, por el impulso de una generación de actores que perseguían la verdad y el naturalismo escénico. Al frente de ellos se encontraba *Mikhail Shchepkin*, una de las influencias más importantes, sino la que más, de esta primera etapa de la vida de *Stanislavsky*. Los autores realistas también tuvieron mucho que ver con las bases que después sustentarían el Sistema de *Stanislavsky*. Los aportes más significativos provinieron de *Gogol* y *Ostrovsky*

¹⁵⁸ Descendiente por parte de padre de siglos de nobleza y por parte de madre del emperador abisinio *Hannibal*, su complejidad oscura y rasgos exóticos, enmarcaban una personalidad individualista. Solía beber, apostar y asistir a los teatros o ballets cada noche, sin tener pudor en hacer comentarios en voz alta que, muchas veces, paraban las funciones. También es conocida su fama de mujeriego ahí su apodo (honorable ciudadano del backstage). Exiliado a las provincias e influenciado por *Shakespeare* y *Lord Byron* escribió *Boris Godunov* (1825) en donde la masa rusa, aparece por primera vez como agente o víctima del cambio histórico. Se le conoce como el *poeta nacional de la lengua rusa*.

3.1.1. EL ROMANTICISMO RUSO

A principios del s. XIX, las obras de *Vladislav Ozerov* (1769-1816) llenaron los teatros rusos y los colmaron de aplausos. Con diálogos estridentes para ser declamados de forma pomposa, capturaron la imaginación de los espectadores del momento, más preocupados por el orgullo nacional que por la belleza artística, la innovación cultural o las ideas trascendentales. La mayor parte de los trabajos de este autor carecen de valor literario y son leídos hoy en día sólo por devotos especialistas.

Rusia no tenía entonces una tradición clásica, trágica o histórica de drama para tener renombre internacional. Fue en el campo de la comedia en donde se hicieron ciertos avances artísticos, más específicamente en los géneros de: ópera ligera, comedia lacrimógena, drama satírico, melodrama, *vaudeville* y otros tipos de adaptaciones de formatos europeos.

El *vaudeville*, un híbrido nacido de la ópera ligera y la comedia francesa, era especialmente popular. Se escribieron muchos, pero por su baja calidad literaria, sólo uno o dos de ellos se siguen representando hoy en día. Para la representación, se intercalaban canciones, bailes, sátira y un toque de picardía. Pero siempre bajo la supervisión del zar *Nicolás I* que ejercía un control personal sobre el repertorio, los textos e incluso sobre el reparto de las obras, asegurándose con ello que no se incluyera ninguna idea subversiva¹⁵⁹. El padre del género fue *Aleksandr Shakhovskoy* (1777-1846). Su versátil carrera duró cinco décadas entre las que destacó su obra maestra: *'Una lección para coquetas'* o *'Lipetsk Spa'* (1815). A pesar de su apariencia desfasada, fue notablemente moderna en acción, trama, personajes y especialmente lenguaje, presentando por primera vez una conversación 'realmente posible'. La modernización del lenguaje literario ruso, que se suele otorgar en exclusiva a *Pushkin* fue iniciada por *Shakhovskoy* y un puñado de autores similares. El teatro fue un importante vehículo para la implementación de un romanticismo en ciernes. En palabras de *Felicia Hardison*:

*'Como España, Rusia debe su corta aventura con el drama Romántico más a eventos de tipo político que a cualquier clase de programa artístico organizado'*¹⁶⁰.

¹⁵⁹ CORNWELL, Neil. *The Routledge Companion to Russian Literature*, Routledge, NYC, 2001, pág. 67.

¹⁶⁰ HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 246.

La sublevación de un grupo de oficiales del ejército ruso el 26 de diciembre de 1825 en la después llamada *Revolución Decembrista*¹⁶¹ abrió una primera brecha entre el gobierno y los elementos liberales marcando el hito sobre el que, consecuentemente, se amarró la literatura romántica rusa.

El principal fin de estos románticos era el de crear una literatura distintiva nacional basada en el folklore y la historia rusa más que en los últimos éxitos del romanticismo occidental. El teatro era asumido como una forma de responsabilidad política que pronto produjo las primeras obras de importantes consecuencias que interpretarían una dinastía de famosos actores y actrices.

A mediados de siglo, los dramaturgos: *Aleksandr Griboedov* (1795-1829) y *Pushkin* eran los dos principales representantes del romanticismo ruso. Otro autor romántico, pero desde una oscuridad casi demoníaca fue *Mikhail Lermontov* (1814-41). Su mejor obra, '*Enmascarada*' (1836), influida por '*Otelo*' y por '*Desdichado por ser inteligente*' (1823) de *Griboedov*, no fue producida hasta 1852. En 1917 sería puesta en escena en la famosa versión de *Vsevolod Emilievich Meyerhold* (1874-1940).

Como ya se ha adelantado, la influencia principal sobre *Stanislavsky*, de entre todos estos románticos, fue la ejercida por *Aleksandr Pushkin*. *Stanislavsky* recibió el legado de *Pushkin* por un lado, a través de su obra y, por otro, desde la influencia que el poeta ejerció a su vez sobre su amigo y contemporáneo, *Mikhail Shchepkin*, el más importante maestro virtual de *Stanislavsky*. De hecho, fue *Pushkin* quien instó a *Shchepkin* a escribir sus memorias¹⁶² que supusieron por una parte, la aparición del subgénero en Rusia, pero además una importante fuente de inspiración para *Stanislavsky*.

¹⁶¹ La Revolución Decembrista o el Levantamiento Decembrista fue una sublevación contra la Rusia Imperial por parte de un grupo de oficiales del ejército ruso que dirigieron cerca de 3.000 soldados rusos el 26 de diciembre de 1825 (de ahí que los rebeldes fueran denominados decembristas). Los sublevados tomaron la Plaza del Senado en San Petersburgo. Con el fracaso de los decembristas, el absolutismo monárquico de Rusia continuaría durante casi un siglo, aunque, como ya se ha indicado, la servidumbre se abolió oficialmente en 1861. A pesar de ser derrotados, los decembristas lograron ciertos cambios en el régimen. En 1826, un *Speransky* rehabilitado comenzó la tarea de codificar el derecho de Rusia, una tarea que se prolongó durante todo el reinado de *Nicolás*.

¹⁶² La primera frase introductoria del capítulo I correspondiente a los primeros años de infancia de las '*Memorias de Shchepkin*' fue escrita directamente por *Pushkin*: '*Nací en la provincia de Kursk, en el distrito de Oboynsk, en la ciudad de Krasny, en el río Renk*', en: WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 143.

Para *Stanislavsky*, *Pushkin* era un genio a quien en varias ocasiones compara con *Beethoven* o *Shakespeare*. Sobre los tres afirmó:

*‘Las exigencias espirituales de un genio son tan elevadas y arriesgadas que no son comprendidas de inmediato por sus contemporáneos. He aquí por qué, con frecuencia, les arrojan piedras durante su vida y les levantan monumentos luego de su muerte. La fuerza del talento del genio esclaviza al intelecto, a los sentimientos y las convicciones del hombre. Su talento actúa sobre nosotros en forma irresistible y por mucho tiempo luego de su muerte las generaciones que le suceden analizan paso por paso su actividad, sus creaciones, creando según ellas toda una literatura y una nueva escuela’*¹⁶³.

Pushkin era un profundo conocedor de la obra de *Shakespeare*. *Stanislavsky* siempre reconoció sus limitaciones frente al análisis literario. Por eso, fundó muchas de sus ideas en las de los escritores que él más admiraba y consideraba expertos en la materia. Esto le llevó a manifestar algunas contradicciones, por ejemplo, cuando hablaba de *‘Otelo’* en TAP y dijo: *‘Shakespeare es el poeta de las pasiones humanas; Romeo y Julieta, el amor; Otelo, los celos; Macbeth, la ambición’*¹⁶⁴. Sin embargo, más adelante se retractó y declaró: *‘Afirmo que Otelo no es el típico celoso’*. *Stanislavsky* se fundaba en la opinión de *Pushkin*, en el sentido de que *‘Otelo no es por naturaleza celoso, al contrario, es confiado’*. La indicación directa de que al tratar *‘Otelo’* se estaba basando en la idea de *Pushkin* figura en su cuaderno de apuntes nº 817¹⁶⁵.

Puhskin está considerado el padre de la literatura rusa moderna. Rompió con algunas tradiciones formales de su época, como la de estructurar la obra en cinco actos, las tres unidades o la unidad de género. Solía dividir la obra en más de veinte escenas, cuatro actos e inyectar elementos cómicos en las piezas trágicas que siempre desbordaban calidad, nacionalismo y un tratamiento realista de los acontecimientos y personajes. *Stanislavsky* se entregó al poder del poeta afirmando que *Pushkin* siempre lograba apagar la voz de su *‘crítico interior’* cuando lo leía o escuchaba *‘sus inmortales creaciones’*¹⁶⁶. Con respecto a los géneros teatrales, coincidía con *Pushkin* al afirmar que la diferencia entre el drama, la tragedia y el vaudeville o la comedia *‘consiste sólo en las circunstancias dadas en las que*

¹⁶³ STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 27.

¹⁶⁴ STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 232.

¹⁶⁵ De notas a pie de página 3, en: STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 293.

¹⁶⁶ STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 30.

*transcurren las acciones del personaje*¹⁶⁷. En esta última frase se escondía, precisamente, una de las ideas clave que *Stanislavsky* tomó de *Pushkin* y estableció como piedra angular de su Sistema: 'las circunstancias dadas'. *Pushkin* dijo: '*La sinceridad en las emociones, los sentimientos que parezcan verdaderos en circunstancias dadas, he aquí lo que exige el dramaturgo de nuestra inteligencia*¹⁶⁸', y si hay una frase que *Stanislavsky* repitió hasta la saciedad a lo largo de todas sus obras, es ésta. De hecho es interesante observar como tanto en sus primeras aproximaciones al Sistema como, cuando más adelante se entregó al método de las acciones físicas, el concepto e importancia de las circunstancias dadas permaneció invariable. En un primer período *Stanislavsky* afirmaba:

*'El trabajo del artista se inicia con la primera lectura, después se van añadiendo las circunstancias del papel propuestas por el poeta, por el director y por el mismo artista e inconscientemente nace la sinceridad de las emociones del actor (...) el autoanálisis ayuda a comprender la relación del propio artista, sus sentimientos vivos hacia todo lo que ocurre en la obra (...) en el estado de introspección nacen por sí mismos los impulsos inconscientes de los sentimientos artísticos, aquella "sinceridad de las emociones" a la cual se refiriera Pushkin (...) En las circunstancias vivificadas en el interior del artista y fuera de él nace intuitivamente y por sí misma, la "sinceridad de las emociones" o "los sentimientos que parezcan verdaderos", afines al papel (...) En relación con las exigencias planteadas por el trabajo sobre el papel se realiza un trabajo de muchos años sobre sí mismo (espiritual y físico)*¹⁶⁹.

Más adelante, cuando ya había elaborado su método de las acciones físicas:

'De este modo el problema se reduce a lo siguiente: que el actor conteste a conciencia cómo hará, es decir, cómo va a obrar físicamente, cómo va a actuar (de ninguna manera en esta etapa se habla de la vivencia ni del sentimiento), en las circunstancias dadas por el autor, por el régisseur, por el escenógrafo, por el actor mismo en su imaginación, por el electrotécnico, etc. Cuando estas acciones físicas se determinan con claridad sólo le resta al actor cumplirlas físicamente (observad que estoy diciendo "cumplir físicamente" y no "vivir" porque con la acción física correctamente ejecutada, la vivencia nace por sí misma. En cambio siguiendo el

¹⁶⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 194.

¹⁶⁸ La afirmación de *Pushkin*, perteneciente al artículo que el poeta escribió sobre el drama popular "Marfa Posadnitsa", fue colocada por *Stanislavsky* en la base de su "sistema" aunque con una pequeña corrección ya que en el lugar de la determinación pushkiana "circunstancias supuestas" las denominó "circunstancias dadas", en: notas a pie de página número 14 de STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 200.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 213.

*camino inverso, pensando en el factor emocional, procurando evocarlo a la fuerza, se produce la dislocación; por el efecto de la presión, la vivencia se torna afectada, teatral y la acción se transforma en estereotipo)*¹⁷⁰.

Conviene no olvidar la segunda parte de la frase de *Puhskin* que hace referencia a 'lo sentimientos que parezcan verdaderos' ya que la verdad es el fin último de la obra de *Stanislavsky*. En referencia a esto, en TACV volvió a citar a *Pushkin* cuando escribió: '*Las tinieblas de las bajas verdades me son más caras que la mentira que nos eleva...*'; '*Con la ficción me he bañado en lágrimas*'. '*No se puede derramar lágrimas por aquello en lo que no se cree. ¡Y benditos sean el engaño y la ficción en que creemos, puesto que pueden elevar tanto al artista como al espectador!*'¹⁷¹. Todas estas ideas se incorporaron al pensamiento de *Stanislavsky* y aparecieron de forma sucesiva en sus escritos.

Stanislavsky escogió dos obras de *Pushkin* para señalar dos acontecimientos muy importantes en su carrera. Por un lado, su debut en la Sociedad del Arte y la Literatura, el 8 de diciembre de 1888 en el que se estrenó con '*El caballero miserable*' de *Pushkin*, y por otro, el último personaje sobre el que relató su aprendizaje en '*Mi vida en el arte*', el *Salieri* de '*Mozart y Salieri*', del mismo autor y estrenada el 26 de marzo de 1915, ya con el MAT. La genialidad de ambas obras convergía en la sensación de confusión, ignorancia e inaptitud que provocaron en *Stanislavsky*. En '*Mozart y Salieri*', *Stanislavsky* se identificó con *Salieri* y se llamó a sí mismo un sacerdote de su arte. Este concepto implicaba la noción de teatro como templo, tan a menudo escogida por el propio *Stanislavsky*. *Mozart* había profanado el sagrado templo de la música por la facilidad con la que parecía servirle. *Stanislavsky* sintió su propia inadecuación para el genio de *Pushkin* como *Salieri* lo hizo con *Mozart*. Toda una vida de devoción parecía haber sido en balde y *Stanislavsky* lloró con *Salieri*. En '*El caballero miserable*' sintió que no ha sido capaz de penetrar en el papel espiritualmente; en *Salieri* sí lo hizo, pero sin llegar al papel por falta de técnica. La intención de *Stanislavsky* de poner sus enseñanzas en perspectiva se convirtió en un verdadero intento por abarcar lo inabarcable.

*'Tras ese espectáculo comenzaron de nuevo las vacilaciones, quizá las más hondas de todas las experimentadas. Me parecía que mi vida había sido infructuosa, puesto que había seguido un camino falso en el arte'*¹⁷².

¹⁷⁰ STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 266.

¹⁷¹ De los poemas de *Puhskin*, 'El héroe' y 'La elegía', en: STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 213.

¹⁷² STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 388.

El 'camino falso en el arte' se refería al modo unilateral de abordar el estudio del estado creador del artista en su aspecto interior. Su trabajo en *Salieri* convenció a *Stanislavsky* de que, al subestimar la importancia de la técnica artística exterior de la encarnación al forjar el estado de ánimo creador, se alejaba de su objetivo. '*Desde entonces mi atención artística se orientó hacia el sonido y el lenguaje* –escribió *Stanislavsky* en '*Mi vida en el arte*', *empezando a tener en cuenta estos elementos tanto en mi vida corriente como en la escena*¹⁷³. Algunos años después, cuando trabajaba en la obra '*Caín*' de Byron, *Stanislavsky* sintió la necesidad de profundizar también en el estudio de las leyes del movimiento y el ritmo. El creciente interés por los elementos de la expresión escénica exterior fue una de las causas que impulsaron a *Stanislavsky* a hacerse cargo en 1918 de la dirección de Estudio de Ópera en el Teatro Bolshoi¹⁷⁴.

De su experiencia en la preparación de '*El convidado de piedra*' de *Pushkin*, estrenada por la SAL el 15 de enero de 1899, *Stanislavsky* extrajo una primera concepción imaginativa de la producción de una obra sin referencias al texto, hecho que se convirtió durante largo tiempo en el propio método de *Stanislavsky* para la producción de sus espectáculos.

Otra idea interesante, aunque menos conocida y también generada a través de la influencia de *Puhskin*, fue la del 'cinematógrafo' de *Stanislavsky*. Cuando *Stanislavsky* representó '*Boris Godunov*' el 5 de marzo de 1928 en el MAT, trató de alejarse de los cánones de la alta tragedia. Las veintidós escenas en la producción, supuestamente, reproducían la impresión del 'cinematógrafo'. El cine ruso, en contraste, por aquel entonces imitaba elevados modelos trágicos. Desde 1899, *Stanislavsky* llevaba cultivando la idea de una nueva forma escénica que bromeando llamaba 'cinematógrafo'¹⁷⁵. En el vocabulario del MAT, el término 'cinematógrafo' se desarrolló como la designación de un espectáculo que era presentado al público como una secuencia de pasajes fragmentados en lugar de una sola acción. En una carta a *Anton Chejov* en octubre de 1899, *Nemirovich-Danchenko* explicaba el concepto de *Stanislavsky*: '*Uno podría amarrar un gran número de piezas cortas escritas por ti, por Turgenev, Shchedrin y Grigorovich o Pushkin. Las escenas podrían cambiar a la*

¹⁷³ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 388.

¹⁷⁴ G. KRISTI en: STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 11.

¹⁷⁵ *Stanislavsky* 'odiaba' el cine que por aquel entonces comenzaba a prosperar y a 'robar' a los intérpretes más talentosos de las tablas en donde ganaban menos dinero y fama, en: STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pp. 337-38.

velocidad que lo hacen en el cine¹⁷⁶. La tragedia de *Pushkin, Boris Godunov*, encajaba a la perfección en este tipo de experimento escénico. *Moisei Aleinikov*¹⁷⁷ mencionó en sus memorias la presentación de *Boris Godunov* en el MAT, de la que recordaba: '*Una escena seguía a otra...Había veintidós escenas en la obra. Finalmente el telón cayó...En el silencio, escuché a una mujer exclamar: ¡Es como el cine!*'¹⁷⁸.

Sin duda *Pushkin*, que en su día sirvió de inspiración a *Shchepkin*, fue una gran influencia también para *Stanislavsky*. *Stanislavsky* era consciente de esto, lo admitía y por eso le rindió homenaje al elegir unos versos de '*El caballero miserable*' para cerrar su TACE:

*'Podía desde las cumbres admirar con alegría, el valle, cubierto de blancas tiendas y el mar, que recorrían los navíos'*¹⁷⁹

Estas palabras de *Pushkin*, permitieron a *Stanislavsky* describir cómo en aquel momento se sentía en una pequeña cima, pero admirando todas las demás que le quedaban por escalar: '*La mayor sabiduría es reconocer que no se sabe nada. (...) No sé nada salvo que estos secretos sólo los conoce el gran artista, la naturaleza*'¹⁸⁰.

Aleksei Constantinovich Tolstoi (1817-75), se encuentra a la cola del período romántico, pero el empeño en otorgar a sus dramas históricos credibilidad psicológica y precisión arqueológica, le asegura un lugar entre los realistas. Entre sus obras destacaron: *Don Juan* (1862), *La muerte de Iván el Terrible* (1864), *El zar Fyodor Ioannovich* (1868) y *El zar Boris* (1870). Aunque su influencia sobre *Stanislavsky* fue considerablemente menor que la de *Pushkin*, conviene recordar que la primera producción del MAT fue precisamente el '*Zar Fyodor*' de *A. Tolstoi*. Se estrenó el 14 de octubre de 1898. El público se maravilló ante el conjunto de actuaciones, la iluminación de la atmósfera, los detalles arqueológicos en los escenarios del s. XVI, el atrezzo y el vestuario.

En lo referente a la pedagogía dramática, es necesario mencionar la influencia al dramaturgo *Rafail Mikhaylovich Zotov* (1796-1871), quien mostró un temprano interés por el entrenamiento más profesional en el sentido tradicional de la palabra. *Zotov* fue

¹⁷⁶ TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian. *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*, Routledge, NYC, 1994, pág. 13.

¹⁷⁷ Empresario y conocido periodista de cine.

¹⁷⁸ Ídem.

¹⁷⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 307.

¹⁸⁰ Ídem.

secretario del administrador del Teatro Imperial antes que director de la compañía dramática rusa de San Petersburgo en la década de (1826-36). Autor y traductor de más de cien obras, *Zotov* creía que el escenario era un mundo independiente para el que se debían crear sus propias imágenes, más que imitar la realidad. El entrenamiento que él recomendaba se basaba en el estilo de actuación artificial, que tanto detestaba *Stanislavsky*, pero su interés en la pedagogía del arte escénico reforzó los intentos precedentes y suscitó el interés por el desarrollo de una metodología de la interpretación.

Algunas de las ideas de *Zotov* las expone *Selenick* en: *‘Un artista conservador declara la necesidad de entrenar actores’*¹⁸¹. Muchas de las críticas allí recogidas sobre la sociedad teatral rusa del momento, coincidían con las que también censuró *Stanislavsky*, pero las soluciones que *Zotov* recomendaba para subsanar el diletantismo, eran muy distintas de las que después propuso el gran maestro objeto de nuestro estudio.

En primer lugar, *Zotov* lamentaba que la gente se aventurara en una carrera teatral sin tener ningún *‘entrenamiento especializado para su arte’*. Según él: *‘Aquí en Rusia, desafortunadamente, no hay libros de texto adecuados y menos aún instructores’*. *Zotov* afirmaba que los buenos actores nunca eran grandes maestros, basándose en la idea de que: *‘Ningún intérprete famoso es discípulo de un actor, y ni un solo gran intérprete todavía ha entrenado a un buen estudiante’*. Para *Zotov*:

*‘Los profesores especializados deben provenir de entre los hombres de letras cultos (...) La única preocupación de un maestro especializado será explicar al actor el significado de cada línea, de sus papeles y situaciones, y sostener en su mente, sólo un ideal refinado y no una imitación de un actor u otro’*¹⁸².

Stanislavsky rompió con este principio, al ser un reconocido actor que a su vez entrenó a alumnos de la talla de *Chejov*, *Vajtangov* o *Meyerhold* en Rusia e inspiró a otros grandes maestros como *Strasberg* o *Adler* en EEUU.

Las materias de estudio recomendadas por *Zotov* se dividían en cuatro fases: primero, la recitación; después, la recitación artística: *‘que es, que los estudiantes deben recitar su papel con todas las entonaciones requeridas por las líneas de su*

¹⁸¹ ZOTOV, R.M. *O dramaticheskome iskusstve v Rossii I o sredstvakh k obrazovaniyu artistov*, en: SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 372.

¹⁸² Ídem.

personaje'. La tercera fase de aprendizaje para el actor: 'es actuar, esto es, los mecanismos técnicos de movimiento, andares, postura y movimientos faciales'; y para terminar: 'Aconsejamos a todos los actores de verdad asistir a las actuaciones extranjeras tan a menudo como les sea posible. (...) Esperamos que los intérpretes más cultos no se den por aludidos y no se sientan ofendidos'.

En TACE, *Stanislavsky* dedicó varios capítulos a la plasticidad de movimientos, la voz, el lenguaje, el tempo-ritmo y en general la encarnación externa del personaje. A través de su propio ejemplo, también recogió la consideración de *Zotov* de acudir a ver obras extranjeras tan a menudo como le era posible. Esta costumbre le llevó a concebir muchas de sus grandes ideas a partir de las influencias de *Salvini*, *los Meinengen*, *Rossi*, *Duse*, *Duncan*, etc. Sin embargo, a pesar de las confluencias, *Stanislavsky* se alejó años luz de las pinceladas que *Zotov* sólo bosquejaba. En primer lugar porque profundizó y redefinió cada uno de los apartados descritos, pero además porque los superó ampliamente. Por ejemplo, la entonación era importante para *Stanislavsky*, pero para su uso propuso un método muy distinto al que utilizaban sus antecesores rusos:

*'Stanislavsky solía tener a los actores expresando el significado del texto y su motivación únicamente a través de la entonación y el ritmo. Para ello utilizaba sonidos más que palabras: las sílabas ta-ta-ti'*¹⁸³

Por último, *Zotov*, al final de su artículo, expone la semilla de una idea que más tarde defenderá *Shchepkin* y que también repetirá *Stanislavsky*. Se trata de la importante noción de 'conjunto':

*'Para el éxito general de la obra es necesario que no todos intenten ser escogidos para el papel principal, porque los actores de primera línea, deberían también interpretar papeles pequeños. No deberían encontrar esto degradante, porque es beneficioso y placentero para la obra y el público.'*¹⁸⁴

Las ideas de *Zotov* resultaron más bien filosóficas que prácticas. El primer intento por organizar el plan de estudios vino de *Eugeny Ivanovich Voronov*, un estudiante de *Pëtr Karatygin*¹⁸⁵, que empezó como actor y después trabajó como *régisseur* del *Aleksandrinsky* desde 1852 hasta su muerte en 1868. Especialista en escenas de

¹⁸³ COGER, Leslie Irene. *Stanislavsky Changes his Mind*, The Tulane Drama Review, Vol. 9, nº1, (Autumn, 1964), The MIT Press, pág. 66.

¹⁸⁴ SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 372-74.

¹⁸⁵ *Petr Andreevich Karatygin* (1805-1879).

multitudes, insistió en la disciplina, interés que quedó reflejado en su propuesta, de la que también se puede destacar, una aproximación más orgánica respecto a la creación del personaje:

'(...) Cuanto más talentosos es el estudiante, más pronto y mejor aprenderá e interpretará lo que el profesor le pida; cuanto más habilidoso sea el profesor, más pronto y mejor extraerá las capacidades innatas del estudiante. Es imposible prescribir reglas. Uno puede sólo sugerir los siguientes medios como un comienzo: antes de nada, encargar una buena lectura a sus estudiantes sobre el cómo uno debería leer, o mejor, estudiar un personaje. Estableciendo las siguientes reglas invariables: 1.- Lee la obra atentamente; 2.- Lee atentamente y argumenta tu propio papel en la obra; 3.- Encuentra en la obra (en los discursos de otros personajes, y algunas veces incluso en los tuyos) indicaciones de la naturaleza de la persona a retratar. 4.- Traza las relaciones con otras personas y la medida de su participación en la acción de la obra, como un todo y en cada escena separada en particular (llegados a este punto el profesor debería inculcar al alumno una precaución, por ejemplo, si el actor ocupa un segundo lugar en el escenario no debería trepar hasta el frente y estropear el efecto; que en cada escena hay un límite para el personaje que preside, el protagonista) y que debe ser asistido. Así que, por ejemplo, si el objetivo de la escena es conmover al espectador, no se debería reír por una comedia inoportuna, etc.) 5.- Presentar, hablar, el personaje que uno ha aprendido, a través de los detalles y crearlo a partir de un fundamento de conocimiento obtenido en las clases preparatorias.(...)'¹⁸⁶

Para Stanislavsky la concentración en la primera lectura resultaba imprescindible y una fuente importante de ideas originales: *'No se puede rehacer una impresión malograda, como no se puede recuperar la virginidad perdida'*¹⁸⁷. En sus comienzos, Stanislavsky afirmaba: *'Uno se acerca a una clase de obras como si se tratara de un crucigrama que nos resulta aburrido hasta que logramos resolverlo. Obras que deben ser leídas no una, sino repetidas veces'*¹⁸⁸. Sin embargo, su evolución hacia las acciones físicas le llevó a alejarse de los trabajos de mesa y análisis exhaustivos del texto y a concentrarse en cristalizar las acciones principales. Según Toporkov:

¹⁸⁶ SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 374 (de E.I. Voronov: 'Proèkt dramaticheskogo klassa imperatorskogo s. – Peterburgskogo teatral'nogo uchilishcha (1867g.)' en V. vsevolodsky-Gerngross, *Khrestomatiya po istoriirusskogo teatra*, Moscú: Khudozhestvennaya literatura, 1936, pp.393-394.

¹⁸⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 55.

¹⁸⁸ Stanislavsky consideraba de esta índole, o sea, de un contenido tan profundo como complejo, las obras de Ibsen y de Maeterlinck. De notas a pie de página 4, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 55.

*'Nos tenía categóricamente prohibido aprender el diálogo. Era condición sino qua non de nuestro trabajo, y si, de pronto, alguien empezaba a recitar los versos de Molière durante el ensayo, el maestro interrumpía la escena bruscamente'*¹⁸⁹.

El trabajo de toda una vida de *Stanislavsky* no es comparable con lo elemental y rudimentario de este párrafo de *Voronov*, sin embargo, de la misma manera que se ha expuesto en el caso de *Zotov*, el terreno de la técnica en el arte dramático ruso, que llevaba dos siglos labrándose, parecía entonces más preparado para empezar a sembrar. Sin duda, se trataba de un estadio primigenio, pero la 'acción central', 'el superobjetivo' y la 'acción' específica de cada escena, ideas fundamentales del imaginario de *Stanislavsky*, encontraban su eco en esta frase de *Voronov*: *'Traza las relaciones con otras personas y la medida de su participación en la acción de la obra, como un todo, y en cada escena separada en particular'*¹⁹⁰.

¹⁸⁹ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pág. 176.

¹⁹⁰ SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 374 (de E.I. Voronov: *'Proèkt dramaticheskogo klassa imperatorskogo S. Peterburgskogo teatral'nogo uchilishcha (1867g.)'* en V. vsevolodsky-Gerngross, *Khrestomatiya po istoriirusskogo teatra*, Moscú: Khudozhestvennaya literature, 1936, pp.393-394.

3.1.2. EL REALISMO RUSO

Si un país tenía problemas sociales en el siglo XIX, ese era Rusia bajo el reinado del zar *Nicolás I* (r.1825-55). Su régimen reaccionario estuvo marcado por un sistema judicial corrupto, una vasta red de policía secreta, una burocracia ignorante y egocéntrica, continua servidumbre y severa censura cultural.

En 1827, el zar *Nicolás I* promulgó el edicto por el cual todos los teatros de las grandes ciudades quedaban expuestos al control de unos *directores de área* que trabajaban para el Directorado del Teatro Imperial. Muchos actores durante esta época dependían de actuaciones benéficas para su supervivencia¹⁹¹. Los Directores de área establecían los contratos con los actores, así como su salario, duración y privilegios, entre otras cosas. Por ejemplo, era posible que se solicitaran los servicios de un actor incluso sin remuneración y las vacaciones, normalmente, se deducían de la duración del contrato del actor. Este hecho repercutía en que su pensión fuera todavía menor. Los actores podían entrar en una compañía a partir de dos métodos: por petición propia o por orden del director de área según el deseo explícito del zar¹⁹².

Pero, irónicamente, este período también coincidió con la denominada *Edad de oro de la literatura Rusa*¹⁹³. Situación que se atribuye al estímulo que supuso el desafío de encontrar formas de escribir intensamente sobre la vida sin tener que acabar exterminado por la censura. Aunque los literatos rusos conocían el trabajo de *Schiller*, *Scott*, *Hugo* y demás escritores europeos, sabían del gran desconocimiento que el resto de países tenía acerca de la cultura eslava. Al verse incapacitados para poder hablar directamente sobre los problemas sociales de su entorno, los escritores se concentraron en el interior del hombre; en estudios introspectivos sobre la psicología de los personajes y todo ello con descripciones muy detalladas de los ambientes que rodeaban cada circunstancia en la escena. Esta aproximación realista parecía encajar más con el lenguaje y la mentalidad rusa de lo que lo había hecho hasta entonces el movimiento romántico.

Otro factor determinante en la literatura rusa del momento fue el debate que surgió hacia 1840 entre eslavófilos y los occidentalistas, una polémica en la que cada escritor

¹⁹¹ WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pp.17-18.

¹⁹² Ídem (de las cartas de *Shchepkin* a *Elena Shchepkina* el 30 de septiembre de 1849 y a *P.V. Annekov* el 19 de noviembre de 1956.)

¹⁹³ HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág.246.

quedó atrapado en un bando. Los eslavófilos comenzaron a manifestarse en la década de 1830 como una afirmación de la herencia popular y los valores tradicionales de la Rusia pre-pedrista ortodoxa en reacción contra la occidentalización e integración cultural con el resto de Europa. Aunque los occidentalistas también surgieron en oposición a la autoridad del Estado, ellos discrepaban con los eslavófilos, aferrados al pasado, y prefirieron buscar el reconocimiento de Rusia como compañero de progreso de la civilización occidental. Occidentalistas o *Zapadniks*, también diferían de los eslavófilos en su anticlericalismo y su liberalismo político.

El crítico de la época, *Vissarion Belinsky*¹⁹⁴ (1811-1848) percibió una importante interacción entre occidentalización y realismo del que pasó a convertirse en un importante promotor. *Belinsky* definió el realismo como:

*'Eso que mientras que nosotros lo llamamos naturalismo, representa una indiscriminada inclusión de hechos, simplemente porque ocurren'*¹⁹⁵.

El concepto de vocación espiritual del artista en *Stanislavsky* coincidía con el de *Belinsky*, a quien según *Whyman*, *Stanislavsky* pudo haber estudiado en la escuela¹⁹⁶. *Benedetti* escribe que la visión de *Belinsky* era:

*'El artista como un misionero cuyo deber era declarar la naturaleza poética del mundo en sí mismo. La literatura contemporánea escrita en la edad de la ciencia tuvo que abandonar el reino del mito y la leyenda y la expresión subjetiva de la emoción para dirigirse hacia el problema de describir la realidad externa del mundo... Describir el sol como un fenómeno natural, una estrella viajando por el espacio infinito más que el carro de Febo conducido a través del cielo no era abandonar la poesía... sino cambiar un tipo por...la poesía de la realidad...y presentar el mundo en toda su verdad y desnudez'*¹⁹⁷

Tanto la ciencia como el arte tendían a mejorar la sociedad y el artista debía adaptarse a los más elevados estándares éticos y morales. Según *Belinsky*, el drama utilizaba individuos para exhibir a toda la humanidad y de esta forma el arte se acercaba a su público. *Selenick* lo explica diciendo: *'Mientras nosotros, la audiencia, nos imbuimos más en las emociones y el destino de otros seres vivos sobre el*

¹⁹⁵ STACY, Robert H. *Russian Literary Criticism, a Short Story*, Syracuse University Press, Syracuse-NY, 1974, pág.49. De esta definición se pueda extraer que la principal diferencia que *Belinsky* entendía entre realismo y naturalismo radicaba en que los naturalistas precisamente, estaban interesados sólo en ciertos aspectos de la vida.

¹⁹⁶ WHYMAN, Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2008, pag. 15.

¹⁹⁷ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pp. 35-6.

*escenario, nuestro egoísmo se evapora y nos convertimos en mejores personas y mejores ciudadanos*¹⁹⁸.

El romanticismo alemán fue la fuente de esta concepción del papel del artista en la sociedad, el actor como profeta y líder espiritual de su nación, con el propósito del arte sirviendo a la verdad¹⁹⁹. En la década de 1830, *Belinsky* convirtió ese idealismo sugerido por *Friedrich Schelling*²⁰⁰ (1775-1854) en un camino para observar los problemas de Rusia y para resolverlos de una forma optimista. *Belinsky* había explorado también las filosofías de *Johann Fichte*²⁰¹ y *George Hegel*²⁰², pero a pesar de sus cambios de pensamiento, siempre consideró al artista como un ser superior con una responsabilidad casi-religiosa en la expresión de su arte. De nuevo fue *Schelling* quien inspiró la idea de que los artistas eran más sensibles a su tiempo que el resto de los seres vivos. *Belinsky* también defendió el valor educativo del arte, hacia la década de 1849, cuando, para él, la creación poética se convirtió en una forma análoga al poder creativo de la naturaleza.

Desde la concepción moral de *Belinsky*, *Stanislavsky*, estableció una dimensión sagrada del artista, convirtiendo al teatro en un templo y al actor en su sacerdote:

‘Finalmente, la gente comienza a comprender que ante la decadencia de la religión, el arte y el teatro, deberán elevarse hasta la categoría de templos, ya que la religión y el arte puro limpian el alma de la humanidad (...) Unos imaginan un nuevo arte; otros imaginan nuevos edificios teatrales de arquitectura sin igual; los terceros un estilo peculiar de interpretación escénica; los cuartos dejan de lado al actor y sueñan con las marionetas; otros quieren convertir al espectador en participante del espectáculo, pero nadie ha tratado aún de purificarse y rezar dentro del teatro. ¡Es inútil! El rezo ardiente de un solo individuo puede contagiar a la multitud del mismo modo que la exaltación emocional de un artista puede hacer

¹⁹⁸ SELENICK, Laurence. *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, Austin University of Texas, 1981, pág. 28, en: WHYMAN, Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2008, pag. 15.

¹⁹⁹ ANDREW, Joe, *Writers and Society During the Rise of Russian Realism*, London, Macmillan, 1980, pág. 118, en: Ídem.

²⁰⁰ *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*, filósofo alemán, uno de los máximos exponentes del idealismo y de la tendencia romántica alemana.

²⁰¹ *Johann Gottlieb Fichte* (1762-1814), filósofo alemán de gran importancia en la historia del pensamiento occidental. Como continuador de la filosofía crítica de *Kant* y precursor tanto de *Schelling* como de la filosofía del espíritu de *Hegel*, es considerado uno de los padres del llamado idealismo alemán.

²⁰² *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1770 -1831), filósofo alemán nacido en Stuttgart, Württemberg, recibió su formación en el Tübinger Stift, donde trabajó amistad con el futuro filósofo *Friedrich Schelling* y el poeta *Friedrich Hölderlin*. Le fascinaron las obras de *Platón*, *Aristóteles*, *Descartes*, *Spinoza*, *Kant*, *Rousseau*, así como la Revolución Francesa.

*otro tanto y cuanto mayor número de tales artistas aparezca mayor será el clima que ellos creen*²⁰³.

Además de las influencias de *Puhskin*, *Tolstoi* y *Belinsky* en lo referente a la misión moral del artista, es importante anotar que esta visión trascendental era compartida por otros actores rusos del momento además de *Stanislavsky*²⁰⁴.

La otra idea principal extraída por *Stanislavsky* desde el pensamiento de *Belinsky* fue la de cómo resolver la contradicción entre las demandas estilísticas de un texto retórico y la obligación de presentar un comportamiento plausible y probable. *Belinsky* establecía una clara distinción entre el drama que era una expresión lírica del sentimiento personal del escritor y el drama que era dictado por la forma exterior de una lógica interna del comportamiento del personaje. Para explicarlo, tomó como ejemplo la diatriba de Karl Moor en el *'Die Räuber'* de *Schiller*:

*'Alguna gente...dice que un hombre en la situación de Karl Moor, cuando habla a los bandidos sobre su padre, podría haber encontrado suficientes una o dos palabras más que un discurso tan largo. Creo que podría no haber pronunciado una sola palabra mostrando el silencio de su padre... En una situación real no es el personaje el que habla sino el autor: este trabajo no contiene la realidad de la vida, sino la realidad del sentimiento; no hay realidad o drama, sino un profundo pozo de poesía; las actitudes son falsas, las situaciones artificiales, pero el sentimiento es correcto y el pensamiento profundo... El discurso de Karl Moor no puede ser considerado como ordinario, una expresión natural de la situación real del personaje, sino una oda, diseñada para expresar furia...'*²⁰⁵

Stanislavsky intentó resolver el problema planteado por *Belinsky* a través de su primera versión de *'Otelo'* estrenada el 19 de enero de 1896. El personaje de Otelo le había perseguido desde que viera a *Salvini* representarlo. *Nikolai Popov*²⁰⁶ describió la preparación de la obra explicando cómo *Stanislavsky* la abordó de una manera totalmente diferente a como lo había hecho hasta entonces: no apoyándose tanto en el texto, ni sobre citas de los discursos más importantes; no aportando explicaciones literarias, sino hablando en términos de la dinámica de la obra, su acción, los

²⁰³ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 80.

²⁰⁴ Por ejemplo, la actriz *Rina Zelenaja* (1902-1991), cuando declara que utilizarse a sí misma para traer alegría a los demás profesa el más alto principio religioso de entrega, en: ZELENAJA, Rina. *Páginas inconexas*, Sojuz teatral'nykh dejatelej RSFSR, Moscú, 1987, pág. 145, 241-2 (En MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 207.)

²⁰⁵ BELINSKY, SS,I, Moscú, 1976, pp. 147-8, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pp. 35-6.

²⁰⁶ *Nikolai Petrovich Popov*, administrador y colaborador de *Stanislavsky* en la SAL, que más tarde se convirtió en *régisseur*.

pensamientos y sentimientos de sus protagonistas, el mundo en el que vivían. 'Su versión discurría ininterrumpidamente de momento a momento'²⁰⁷.

Nikolai Gavrilovich Chernishevski, (1828-89) fue un filósofo y crítico ruso, continuador de *Belinsky* en la revista 'El Contemporáneo', que escribió sobre las relaciones estéticas entre el arte y la realidad en su ensayo homónimo de 1855. *Toporkov* afirmaó que de *Chernishevski*, *Stanislavsky* extrajo la idea de 'Belleza es vida'²⁰⁸. La frase completa que toma prestada de *Chernishevski* y que *Stanislavsky* utiliza, frecuentemente, es: 'El objetivo del arte de la vivencia es la creación sobre la escena de la vida plena del espíritu humano y en el reflejo de esta vida a través de la forma artística escénica'²⁰⁹.

Nikolai Vasilievich Gogol (1809-52) ha sido llamado algunas veces el padre del realismo ruso, aunque resulta difícil encasillar a esta figura enigmática en alguna categoría. Su aprendizaje literario tuvo lugar durante el período romántico y *Pushkin* fue su ideal. Una de sus obras, la satírica 'El inspector' (1835), escapó de la censura y fue aclamada por los liberales que tomaron a su creador como héroe, a pesar del corazón conservador de *Gogol*. El intento de *Gogol* consistió en señalar el problema de la corrupción desde un punto de vista moral y, en ningún caso, tan político como se percibió. El realismo se reafirmó más lentamente en el teatro que en la ficción en prosa, en parte porque el melodrama y el *vaudeville* todavía triunfaban en los escenarios, pero también porque *Gogol* fue visto como el modelo de realismo teatral y *Gogol* era inimitable²¹⁰.

Las palabras de *Gogol* resumen la esencia de lo que significaba el teatro no sólo para otros importantes dramaturgos realistas como *Ivan Turgenev* (1818-83), *Aleksey Pisemsky* (1821-81) o el propio *Aleksandr Ostrovsky* (1823-86), sino también para muchos de sus actores, directores y maestros de interpretación:

'El teatro no es una nimiedad, y en ningún caso algo vano, si se considera a una multitud de cinco o seis mil personas llenándolo, y que toda esa gente que no tiene nada que ver los unos con los otros, puede, desmoronarse a la vez, temblar, romper a llorar o reírse a carcajadas. Esta es la silla desde la que mucho bueno puede ser impartido al mundo (...) El teatro es la 'gran escuela' y su importancia es

²⁰⁷ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pp. 50-1.

²⁰⁸ TOPORKOV, V. *Stanislavsky in rehearsal: The final years*, Routledge, 1998, pág. 17.

²⁰⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 208.

²¹⁰ HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 303.

*memorable. En un suspiro predica una vital y útil lección a la multitud, a esos miles de personas*²¹¹.

Stanislavsky heredó la influencia de *Gogol* de su padre, *Sergei Alexeiev*, que tenía un buen conocimiento de la literatura rusa y para quien *Gogol* era su favorito. Desde el comienzo de *‘Mi vida en el arte’*, *Stanislavsky* hizo continuas referencias a ideas y citas de *Gogol* que se repitieron también sucesivamente en el resto de su obra. De sus primeras experiencias como actor en la SAL interpretando *‘No puedes vivir como quieras’* de *Ostrovsky*, estrenada el 26 de noviembre de 1889, *Stanislavsky* recordaba:

*‘Según la expresión de Gogol, yo sólo “excitaba” al personaje, pero no podía “llegar a ser” el personaje. Forzaba mi sentimiento y la naturaleza se vengaba por ello’*²¹².

El concepto de ‘llegar a ser’ el personaje quedó grabado a fuego en el alma de *Stanislavsky* que, durante toda su vida, investigó las posibles técnicas para poder lograr esta transformación alquímica. Para *Stanislavsky* la distinción entre las diferentes categorías de artistas se hacía precisamente según su capacidad para conseguir esta transmutación. La idea, otra vez, estaba fundada en el pensamiento gogoliano:

*‘Remendar y apropiarse del modo de caminar y de los movimientos -decía Gogol- y suministrar al papel el ropaje y el cuerpo, puede hacerlo cualquier artista, hasta uno de segunda categoría. Pero apoderarse del alma del personaje, “transformarse” en una imagen artística, sólo puede lograrlo un talento verdadero*²¹³.

Para *Stanislavsky* las más importantes tradiciones (sobre todo para el artista ruso) eran las que dimanaban de los consejos de *Shchepkin* y *Gogol*²¹⁴. El fundamento de estas tradiciones lo citó *Stanislavsky* en sus *‘Trabajos Teatrales’*: *‘Tomad los ejemplos de la vida’*²¹⁵.

Stanislavsky presentó *‘El Inspector’* de *Gogol* primero en 1908 y después en 1921, en ambas ocasiones junto con el MAT. De la representación de 1908 *Stanislavsky* escribió:

²¹¹ VARNEKE, Boris Vasil'evich. *History of the Russian Theatre*. Hafner, NY, 1971, pág. 299.

²¹² STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 127.

²¹³ *Ibidem*, pág. 139.

²¹⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 140.

²¹⁵ *Ídem*.

‘¿Quién ignora cómo se interpreta la pieza en cuestión? Todo se hallaba en su lugar: el sofá, las sillas, los sillones, etc... Los ensayos comenzaron con mucha vivacidad (...)No hubo ni la menor entonación, ni el menor rasgo característico propio: todo estaba fijado de acuerdo con la estampa rutinaria de Gogol, y contra la que él mismo tanto había protestado en su informe previo, destinado a todos aquellos que quisieran interpretar esa pieza debidamente, y también en la carta publicada por él referente a la puesta en escena de la comedia. Con toda intención no detuve ni entorpecí la labor de los actores; y al finalizar el primer acto, les hice un montón de cumplidos y terminé mi arenga asegurándoles que nada me quedaba por hacer salvo venir a presenciar el espectáculo y aplaudir ya que todo se hallaba perfectamente dispuesto. Pero había un detalle: si los actores querían representar el otro Inspector, el de Gogol, habría que comenzar todo desde el principio. Y así fue; los artistas querían interpretar precisamente éste, así que asumí el trabajo completamente esperanzado en mis fuerzas y mi eficacia²¹⁶.

Gogol había escrito en 1846 su *‘Advertencia a aquellos actores que deseen interpretar como se debe mi obra, El Inspector’*:

‘El actor inteligente...debe considerar la preocupación, el objetivo básico y dominante de cada personaje, sobre el cual se sostiene su vida, que a su vez, constituye el constante objeto de los pensamientos, el clavo colocado para siempre dentro de la cabeza. Al captar y comprender esta preocupación fundamental del personaje dado, el actor debe pasar a emplearla por sí mismo y con la fuerza necesaria, de forma que los pensamientos y las acciones del personaje elegido lo investigaran y reconocieran a él mismo y anidaran en su cabeza, indisolublemente ligados a ella, durante toda la representación de la obra²¹⁷.

El proceso creador de las vivencias se desarrolla cuando el artista siente el nervio del papel, el cual como un leitmotiv²¹⁸ acompaña a la imagen escénica en todas sus situaciones. Gogol llamaba a esta nota básica el ‘clavo’ que el actor debía introducir en su cabeza antes de salir a escena: *‘Mientras este clavo o acorde anímico no se haya hallado la imagen escénica creada carecerá de unidad y esencia²¹⁹*. Según B.M. Sushkievich, en los ensayos de *‘El Inspector’* realizados en 1908, comenzaron a

²¹⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 158.

²¹⁷ GOGOL, Nikolai. *Polnoe Sobranie Sochinenii*, vol. IV, Leningrado, AN SSR, 1951, pp. 112-13, en: WHYMAN, Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2008, pág. 100 y Notas a pie de página número 2 (En: STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 75).

²¹⁸ La acción básica o central (acción continua) a la que llama “clave de rol”, “impulso fundamental”, “leitmotiv” o “acorde anímico”, fija por vez primera sus conclusiones acerca de la unidad y condicionamiento mutuo de los principios físico y psíquico en el proceso creativo. STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 75.

²¹⁹ Ídem.

escucharse las extrañas palabras 'clavo' y 'Círculo'. En ellas se aglutinaba un contenido básico para el Sistema de *Stanislavsky*: 'Clavo' era aquello que pronto se llamaría 'acción continua' y bajo 'Círculo' se explicarían los conceptos de atención y atención creativa²²⁰.

*'El clavo o acorde anímico del papel es aquella pequeña puerta de entrada o la llave capaz de abrir esa puerta y con ayuda de la cual es posible introducirse en los reservorios secretos del alma de la imagen escénica creada. Es comprensible que el actor debe atesorar más que nada en el mundo y familiarizarse sobre todas las cosas con este clavo o acorde anímico del papel. (...)Este acorde anímico es el que más le acerca a la imagen. Tanto ante la creación en su primera ocasión, cuanto durante su reiteración este acostumbrado acorde anímico sirve de llave para abrir con total precisión el alma del papel e introducirse en él'*²²¹.

La primera representación de *'El Inspector'* de Gogol se destacó por su carácter realista. En ella se presentaba un retrato auténtico de los personajes y el entorno que llegaban hasta el grotesco²²². La versión de 1921 se caracterizó por unos ritmos más rápidos y afilados, de influencia francesa. En ocasiones con tonos oscuros y trágicos²²³. Para la segunda preparación del *'El Inspector'* en 1921, *Stanislavsky*, designó como *régisseur* a *M.N. Kedrov* que, por aquel entonces, estaba al frente del grupo de artistas del MAT. El Sistema de *Stanislavsky* atravesó múltiples variaciones desde su primer estado hasta llegar a transformarse en el método de las acciones físicas. En esta ocasión, rompió con las viejas normas del enfoque psicológico y consiguió dejar atrás las contradicciones que le habían impedido consumir su proyecto. Ya había tenido sus dudas respecto a las virtudes de efectuar análisis colectivos antes de que el actor hubiera dado con su propio modo de abordar el papel; pues bien, para su nueva versión de *'El Inspector'*, rechazó completamente, como fase inicial del trabajo, estos análisis e indicó a los actores que recurrieran directamente a la acción. A partir de entonces, criticó con violencia el criterio psicologista como modo de penetrar especulativamente en el alma del personaje. Esto no significaba que estuviera rechazando la conveniencia y necesidad de un análisis minucioso de la obra, pero sí que exigía el cambio de carácter de éste. Se trataba de ofrecer un método más activo y mejor adecuado al conocimiento de la obra, que coincidiera con la inspiración del artista. Al actor entonces se le planteaba: *'¿Qué haría aquí, hoy, ahora mismo, si*

²²⁰ B.M. SUSHKIEVICH. Site Momentos de trabajo sobre el papel, 1933, en: Notas a pie de página, número 2, continuación. (En STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 75).

²²¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 76.

²²² BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pp. 50-1.

²²³ Ídem.

*se encontrara en las circunstancias de la obra, en la situación del personaje, y se le exigiera responder, no con razonamientos, sino con acciones?*²²⁴

La estructura de la obra de *Gogol*, y lo revolucionario e inimitable de su propio estilo, inspiraban a *Stanislavsky* a que él también lo fuera. *Toporkov* escribió sobre cómo se percibían desde fuera todas estas nuevas ideas:

*'De pronto se difundió un rumor "absolutamente inverosímil" según el cual Stanislavsky, trabajando con el actor I.M. Uralov, sobre el papel del alcalde en "El inspector" de Gogol, lo obligaba a ensayar una escena "El alcalde en el mercado" que no existía no sólo en la obra, sino ni siquiera como esbozo hecho por el autor en ninguna de sus variantes o borradores (...) Las "extravagancias" de Stanislavsky, provocaban una tenaz resistencia por parte de los corifeos del teatro Alexandrinsky*²²⁵.

En 1927, *Sajnovsky* que se encargaba de la dirección de la adaptación teatral de *M.A. Bulgacov* del poema Gogoliano '*Almas muertas*²²⁶ tuvo muchos problemas al no saber profundizar en el texto. *Toporkov* que tampoco sabía cómo interpretar a *Chichikov* escribió sobre el consejo que, para solucionar sus dudas, le dio *Stanislavsky*:

*'No es un monólogo sino un diálogo. Hay aquí una acalorada disputa entre el raciocinio y el sentimiento. Distribuya estos dos contrincantes: sitúe a uno en la cabeza y al otro, digamos en el plexo solar, y déjelos que se enfrenten. (...)Por el momento todo giraba exclusivamente alrededor de la conducta física (...) Y así, paso a paso, llegamos a la frase de nuestra labor, cuando surgió el deseo y la necesidad de apoyarnos en el texto del libro*²²⁷

Stanislavsky cada vez se fue sintiendo más y más cómodo al entender a los escritores realistas. La primera prueba de ello quedó reflejada en los distintos métodos y herramientas utilizadas en las dos versiones de '*El Inspector*', separadas trece años entre sí. Pero sin duda, su visión de la compleja '*Almas muertas*' evidenciaba una comprensión profunda del imaginario gogoliano que, para entonces, ya había hecho suyo.

El propio *Stanislavsky* reconoció la importante influencia de *Gogol*, del que, con frecuencia, incluía alusiones y citas como: '*Los actores conocen demasiado bien la*

²²⁴ G. Kristi y V. Prokofiev en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pp. 37-38.

²²⁵ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pp. 41-42.

²²⁶ La obra sería estrenada por el MAT el 28 de noviembre de 1932.

²²⁷ TOPORKOV, pp. 96-97.

obra, hay que saber olvidarla²²⁸. Stanislavsky extendió esta idea, no sólo al momento de la preparación de la obra sino a todas sus representaciones. Para mantener la vivencia, para poder hacer cada día una nueva y vivir así la auténtica realidad del momento actual, permanecían inmutables las acciones y los objetivos del papel, pero el carácter de su realización podía (debía) ser diferente según el estado anímico del actor y el momento actual en el que se llevara a cabo la representación²²⁹.

La obra de Stanislavsky estuvo llena de metáforas y anécdotas que a través de su alter ego *Tortsov*, Stanislavsky transmitía a sus alumnos. En TACV utilizó nuevamente la obra de *'El Inspector'* de Gogol para explicar la técnica de la subdivisión en unidades:

*'La obra está dividida en cinco actos. De la misma manera que no podríamos comernos el pavo de un solo bocado, tenemos que partirlo. A su vez cada parte blanda en la que primeramente queda dividido, hay que volver a partirla. De la misma forma, la obra queda reducida a escenas. Aún estas escenas resultan grandes e imposibles de masticar. También el actor debe seguir en su papel sin guiarse por la multitud de pormenores, que es imposible recordar, sino por los trozos más importantes, que marcan el camino de la creación'*²³⁰.

Considerando la estructura de la obra como ejemplar para el entendimiento de su Sistema y, en particular, para la técnica de las unidades, en TACV propone un ejercicio práctico a sus alumnos:

*'1. ¿Cuál es el núcleo de la obra, aquello sin lo cual no existiría?; 2. Luego pasen a los puntos principales sin entrar en detalles. (Ejemplo práctico "El Inspector General" de Gogol.) 3. Ahora saquen de cada una de ellas su contenido esencial y obtendrán un esquema interno de la obra total'*²³¹.

En una carta a M.S. Gueitts²³² el 9 de enero de 1930 Stanislavsky mencionaba que Gogol dijo: *'Cualquiera puede imitar un carácter pero un verdadero talento puede crearlo. Aquel que no puede crear un carácter no tiene más remedio que imitar'*²³³. En realidad, esta idea derivaba de una parecida que Gogol escribió a Sonitski en una carta del 2 de noviembre de 1846: *'Usted mismo sabe que los actores de segunda*

²²⁸ STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 121.

²²⁹ De notas a pie de página 34, en: STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 99.

²³⁰ STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 168.

²³¹ Ídem.

²³² Mikhail S. Gueitts fue designado en 1919 director del MAT para el área administrativo-organizativa, al tiempo que Nemirovich-Danchenko y Stanislavsky proseguían con la parte artística de la organización.

²³³ STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 330.

*categoría si bien son capaces de imitar un carácter son incapaces de crearlo y al forzarse a sí mismos para lograrlo resultan peores de lo que en realidad son*²³⁴. *Stanislavsky* se valió de la opinión de *Gogol* para efectuar la distinción entre los tres tipos de actuación característicos de su ideología: la artesanía, el arte de la representación y el arte de la vivencia. *Stanislavsky* se presentaba como seguidor de la corriente del arte de la vivencia, que buscaba la sinceridad de las emociones a la que se refería *Pushkin* y tildaba a los actores del arte de la representación, como de 'segunda categoría', según la expresión de *Gogol* en su carta a *Sonitski*. De forma sintética, para *Stanislavsky*, artesanía era lo que hacían aquellos actores que elaboraban cierta manera de hablar y de moverse típica de personajes característicos, siguiendo patrones o *clishés*. Los actores artesanos olvidaban que la plástica y la estética, que tanto les preocupaban, deberían surgir sólo como resultado de una vivencia armónica y fluida. Para *Stanislavsky*, *'el gesto debe acompañar al sentimiento y no a la palabra; el gesto debe nacer del sentimiento (...) la plástica por la plástica es algo muerto'*²³⁵. La segunda orientación, la practicada por *Benoît-Constant Coquelin* (1841-1909) y en general, por la escuela francesa, tomaba como su objetivo la creación de la vida del espíritu humano y el reflejo de esta vida en forma escénica artística. *Coquelin* decía: *'Para emocionar no es necesario estar emocionado'*²³⁶. El arte de la representación, consideraba imposible que se diera la verdadera vivencia del papel sobre el escenario, durante la creación pública. Esta imposibilidad estaba condicionada, al igual que en el caso de la artesanía, por la imperfección de la arquitectura, de la acústica del teatro, de las condiciones de la representación pública y por otros obstáculos que, aparentemente, no permitían que existiera el sentimiento vivo sobre la escena. *Stanislavsky* escribió:

*'Según la opinión de la segunda orientación el arte deberá ser mejor y más bello que la sencilla naturaleza; deberá corregir, ennobleciendo, a la realidad. En el teatro no es necesaria la misma vida con su verdad, sino la condicionalidad escénica bella capaz de idealizar la vida (...) No obstante, lo condicional de la segunda orientación habla siempre de sentimientos vivos, vivenciados con anterioridad, durante el trabajo preparatorio sobre el papel'*²³⁷.

Pero para *Stanislavsky* el único verdadero arte era el de los seguidores de la tercera orientación, encabezados por *Salvini*, y cuya vocación se centraba en el arte de la vivencia: *'La capacidad de sentir diferencia al verdadero artista, todo lo restante*

²³⁴ De notas a pie de página 72, en: Ídem.

²³⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 182.

²³⁶ De "El arte del actor" B.C. Coquelin en notas a pie de página número 16 y 17 en STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pp. 203-04.

²³⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 198.

es sólo la parte mecánica del trabajo, común a todas las formas de arte²³⁸. No obstante, para *Stanislavsky* las vivencias del artista sobre la escena no eran exactamente iguales a aquellas que conocía de la vida. Con mucha frecuencia, o casi siempre, los actores vivían sentimientos repetidos, no primarios, es decir, sentimientos antes vivenciados y conocidos por la vida que el recuerdo había resucitado (sentimientos emotivos):

‘El tiempo purifica, hace cristalizar al sentimiento, eliminando todas las pormenorizaciones innecesarias y dejando en el recuerdo sólo lo más importante, lo más esencial, el sentimiento o la pasión en su forma pura, desnuda. Los recuerdos son más bellos que la realidad objetiva. El tiempo es el mejor de los estetas. Las vivencias reiteradas (emotivas) con frecuencia inducen en el espectador sensaciones más fuertes que aquellas primarias’²³⁹.

De la misma manera que hizo con *Pushkin* en TACE, y demostrando con ello la profunda admiración y agradecimiento que sentía hacia ellos, para concluir TACV *Stanislavsky* citó a *Gogol*: *‘Así pues he terminado el primer curso del sistema y, como Gogol, me siento tan confundido, tan extraño’²⁴⁰*. La influencia de *Gogol* fue, junto a la de *Shchepkin* y *Pushkin*, una de las que, aún habiendo sido adquiridas en su juventud artística, *Stanislavsky* mantuvo durante toda su vida.

Dos nuevas tendencias políticas surgieron en la década de 1860 y la de 1870, *prosvetitel'stvo* y *narodnichestvo*. *Prosvetitel'stvo* abrazó una ideología democrática de progreso burgués. Los liberales y demócratas radicales que iniciaron el movimiento buscaron contar los largos efectos del feudalismo y levantar al *narod*²⁴¹, de su ignorancia y falta de prejuicios, a través de la introducción de los valores e ideas de la Ilustración occidental en su ambiente. *Narodnichestvo* se distinguía de *prosvetitel'stvo* por su ‘apoyo a la hegemonía de las masas por encima de la educada elite’²⁴².

²³⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 211.

²³⁹ Ídem.

²⁴⁰ “Se ha representado el Inspector y tengo el espíritu tan confundido, tan extraño...” Así empieza el ‘Fragmento de una carta enviada por el autor a un gran literato, poco después de la primera representación del Inspector’. *Gogol y el teatro*, Iskusstvo, Moscú, 1952, pág. 374. De Notas a pie de página 60, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 332.

²⁴¹ La antropóloga social *Nancy Ries* describe la relación entre *narod* e identidad nacional: *‘En Rusia la palabra narod es empleada en una gran variedad de posibilidades, puede significar ‘gente’, ‘grupo étnico’, ‘ciudadanos de una nación’ (...) decir narod es pronunciar una metáfora; narod se utiliza como concepto mítico, con un amplio rango de implicaciones y ramificaciones metafóricas’*. Para más información, ver: RIES, Nancy. *Russian Talk: Culture and Conversation During Perestroika* (Ithaca: Cornell University Press, 1997), pp. 27–28.

²⁴² SCHULER, Catherine. *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth: Glikeria Fedotova and Polina Strepetova*, Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2000 Vol. 52, Núm. 4, pág. 502 (de WALICKI, Andrzej. *A History of Russian Thought*, Stanford University Press, Stanford, 1979, pág. 122).

Buscando imponer las ideas del socialismo occidental entre la comunidad rural, los *prosvetiteli* (ilustrados) trataron de enseñar a los campesinos en lugar de aprender de ellos. Los *narodniki* (populistas) pretendieron escuchar lo que los campesinos tenían que decir y actuar en favor de sus verdaderos intereses. Aunque distintos en principios y métodos, la urgente preocupación de los ilustrados y populistas por el *narod* no sólo tuvo influencia en las políticas sociales del momento, sino que también afectó a la relación entre la verdad social y artística que se desarrolló en la segunda parte del siglo XIX. Aunque las cualidades primitivas de los sirvientes y campesinos que constituían el *narod*, apelaban ya a los eslavófilos románticos, el interés por los pensamientos, experiencias y vidas de la gente normal era todavía una novedad en la Rusia de finales del siglo XIX que tanto había aspirado a sumergirse en la parafernalia de Europa occidental²⁴³. Irónicamente, el *narod* constituía el más numeroso grupo social y su trabajo era esencial para la viabilidad económica y la autocracia del Imperio. Pero desde *Pedro I* hasta *Nicolás I*, muy pocos rusos cultos se preocuparon por las condiciones en las que vivían sus semejantes de ‘clase inferior’ y mucho menos mostraron algún interés en ver la realidad de sus vidas reflejada en el arte²⁴⁴.

Hacia la década de 1860, sin embargo, un creciente interés y curiosidad por el *narod* estimuló un deseo entre los ilustrados y los populistas de cambiar los términos de su existencia, hecho que afectó a la forma y el contenido de la representación teatral.

Después de la guerra, surgió un impulso latente humanista que requería que el *narod* se presentara a través de individuos de complejidad psicológica que sufrían, tenían deseos y sentían todas las emociones de las clases superiores. Además, al *narod* se le atribuía autenticidad rusa, y el ‘rusismo’ empezó a adquirir mayor valor social y discurso artístico. La simpatía por el *narod* engendrada por los movimientos a favor de las reformas democráticas debe gran parte de su popularidad, durante el período realista, a dramaturgos como *Aleksandr Nikolayevich Ostrovsky (1823-86)* y actrices como *Polina Strepetova (1850-1903)* y *Glikeriia Fedotova (1846-1925)*.

La primera obra producida de *Aleksandr Nikolayevich Ostrovsky*, ‘*No te subas al carro ajeno*’ (1853), fue elegida por la bella actriz nacida sirvienta *Liubov Nikulina-Kositskaia (1829-1868)* para su lucimiento en el Teatro Maly de Moscú. Esta misma

²⁴³ Los eslavófilos tendían a romantizar a los campesinos, pero no proponían relegarlos de sus cargas. En SCHULER, Catherine. *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth: Glikeriia Fedotova and Polina Strepetova*, Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2000 Vol. 52, Núm. 4, pág. 502.

²⁴⁴ Para más información consultar: SCHRADER, Abby. *Containing the Spectacle of Punishment: The Russian Autocracy and the Abolition of the Knout, 1817–1845*, Slavic Review, Winter 1997, pp. 613–44.

intérprete continuó desempeñando los papeles principales de las obras de *Ostrovsky* para las que, ella y su compañía, desarrollaron una forma de interpretar más realista, que les procuró éxito primero en Moscú y después cuando se presentaron en San Petersburgo. A lo largo de su carrera, *Ostrovsky* colaboró con el Teatro Maly de Moscú que recibió entonces el apodo de '*la casa de Ostrovsky*'²⁴⁵.

Uno de sus mayores proyectos fue establecer un programa de entrenamiento de actores para mejorar notoriamente los pobres estándares artísticos del teatro ruso del momento²⁴⁶. Hasta 1882 los Teatros Imperiales tenían el monopolio de la escena dramática de las ciudades más importantes de Rusia. La falta de competencia era el otro factor que había producido el estancamiento teatral. A pesar de su posición privilegiada en el teatro subvencionado, *Ostrovsky* fue fundamental a la hora de abolir ese monopolio²⁴⁷. También criticó la censura de su época organizando la *Asociación de Dramaturgos Rusos* en 1870 y obtuvo para ellos la medida de protección de los derechos de autor. Además de dejar un legado cuyas obras constituyeron el corazón del repertorio del teatro popular (incluyendo cuarenta y siete piezas propias, siete en colaboración con otros autores y varias traducciones de clásicos extranjeros) de forma consciente intentó crear un teatro nacional a través de su escritura. Incluso llegó a preparar una propuesta presentada a *Alejandro III* (1881-94) en 1881 para el establecimiento de un teatro nacional '*para todos los rusos*' desde la nobleza al resto del pueblo²⁴⁸.

En 1856 *Ostrovsky* participó en la Secretaría del proyecto Naval que envió escritores a explorar e informar sobre las vidas y las costumbres populares de las gentes de las provincias. Este viaje quedó reflejado en algunas de sus obras como: '*Groza*', '*Snegurochka*', etc. Aunque normalmente fue identificado como eslavófilo, sus obras fueron defendidas por algunos críticos occidentalistas. *Ostrovsky* mostró a su

²⁴⁵ En HARDISON LONDRE, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág.306. En BENEDETTI, Jean, *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 16 y en en STANISLAVSKY, Constantin. *My Life in Art*, The world Publishing Co., NYC, 1968, pág. 92, aparece como 'La casa de Shchepkin'.

²⁴⁶ LEACH, Robert y BOROVSKEY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 159.

²⁴⁷ Murray Frame en su artículo '*Freedom of the Theatres: The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly*' en SEER, Vol. 83, No.2, Abril 2005, defiende que no fue sólo la iniciativa de *Ostrovsky* de crear un Teatro Nacional Ruso privado la que convenció a *Alejandro III* de abolir la ley que protegía a los Teatros Imperiales como únicos en las principales ciudades de Moscú, como han afirmado durante mucho tiempo los historiadores. Sino que tal medida, fue una decisión tomada por el monarca nacional-conservador como fruto de su deseo de combatir la occidentalización mediante el impulso de la cultura indígena rusa. No obstante la reforma fue interpretada en términos de liberalización y resultó rápidamente aceptada por los activistas culturales como un punto de inflexión para el teatro ruso.

²⁴⁸ THURSTON, Gary. *The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919*, Northwestern University Press, Evanston, 1998, pág. 245.

público el mundo moscovita que conocían; el coloquial; el que llevaba sus mismos trajes, tenía las mismas maneras y compartía sus propias situaciones familiares²⁴⁹. Y lo hizo de una forma tan detallada y explícita que algunos historiadores han calificado sus dramas como la fuente más precisa de conocer el lenguaje y la auténtica forma de hablar rusa del momento²⁵⁰. Su veracidad realista tocó temas candentes en la cultura rusa contemporánea, como el de los *Samodurs*, tiranos domésticos que acosaban a sus familias en casa y a sus subordinados en el trabajo. Incitaba al espectador a cuestionarse su opinión, a discutir, reflexionar y efectuar sus propios análisis.

Durante la mayor parte de la carrera de *Ostrovsky*, los teatros de Moscú y San Petersburgo eran los únicos que componían el sistema de Teatros Imperiales. Siguiendo las regulaciones establecidas por el *Príncipe Alexander Shakhovsky* en 1825, el actor y su sistema sostenían un estado de funcionariado.

Desgraciadamente *Ostrovsky* murió justo cuando acababa de ser nombrado director de los Teatros Imperiales de Moscú, un cargo que le podría haber llevado a efectuar las importantes reformas en las que había estado trabajando para remodelar el panorama escénico ruso.

Stanislavsky no llegó a conocer a *Ostrovsky* que murió en 1886, dos años antes de la fundación de la SAL. *Magarshack* lo atribuye a la timidez de *Stanislavsky* a acercarse a personalidades de la literatura por su propio sentimiento de ignorante a este respecto. Además, *Ostrovsky* despreciaba a los actores amateur y más aún si provenían de una familia acaudalada y no tenía paciencia para la gente que malgastaba el tiempo con obras sin importancia dramática. En particular, le horrorizaban las comedias musicales²⁵¹ de las que tanto gustaba el *Stanislavsky* de aquel momento. Según *Magarshack*, *Stanislavsky* dijo que a través de las obras de *Ostrovsky* aprendió ‘a ver y observar la belleza’²⁵².

Influido por las tradiciones de *Gogol* y *Ostrovsky*, *Stanislavsky* dio a los personajes de sus libros, nombres que reflejaban rasgos de personalidad característicos:

*‘Tvortsov significa creador, el actor creador, de tvorchestvo, “creatividad”.
Opuesto a él está Remeslov, el actor chishé, de “remeslo”(...).’*²⁵³

²⁴⁹ Muchas de sus obras llevan proverbios rusos por título, en ellas solía intercalar canciones, refranes y música popular rusa.

²⁵⁰ THURSTON, pág. 246 (ref. a PATOUILLET, Jules, HOOVER, Marjorie y KIZEVETTER, A.A.)

²⁵¹ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 43.

²⁵² *Ibidem*, pág. 40.

²⁵³ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 320.

Stanislavsky consideraba que *Ostrovsky* era un genio y lo describió como tal en varias ocasiones. En su vida artística llegó a escenificar once obras de *Ostrovsky*, algunas de ellas fantásticas, como *Blancanievas*²⁵⁴ y muchas de las cuales permanecieron en su repertorio durante años. La búsqueda del realismo y la importancia del retrato social de la Rusia de aquel momento son dos elementos comunes en la obra del dramaturgo y *Stanislavsky*:

*‘Estábamos creando un teatro popular más o menos con los mismos problemas y dentro de los mismos límites y planes como lo había concebido Ostrovsky. Para la popularización de esta idea, habíamos resuelto celebrar conferencias públicas, elevar una nota a la Municipalidad de Moscú, etc.’*²⁵⁵.

En *El trabajo del actor sobre su papel*, TAP, *Stanislavsky* encontraba sagaz la división de *Ostrovsky*:

*‘Dicen que A.N. Ostrovsky dividía a los actores dramáticos en dos grandes grupos. Al primero los denominaba artistas visuales, es decir, personas que tienen más desarrollado el sentido visual, que captan las impresiones de la vida de acuerdo con sus manifestaciones exteriores: a estas personas les impresiona hondamente, por ejemplo, una figura dolorosa, un rostro en llanto, y no el tono triste de su voz, ni sus sollozos. Dentro del segundo grupo considera a aquellos que, por el contrario, se sienten conmovidos por los lamentos o por la voz acongojada de un individuo; a estas personas las llamaba artistas auditivos’*²⁵⁶.

Sin embargo, más abajo se planteaba: *‘¿No puede haber un artista que sea a la vez auditivo y visual? Por supuesto que sí; así debe ser el artista auténtico el que percibe la vida con todas las fibras de su cuerpo’*²⁵⁷.

El viejo actor ruso, fuertemente conectado a los mejores representantes de la literatura, se veía a sí mismo como un poseedor de la verdad y el teatro era considerado como una parte de servicio a la humanidad. Incluso en la vida privada, un actor se sentía obligado a ser merecedor de sus personajes. Este tipo de actor ruso de

²⁵⁴ *Blancanievas* fue representada por el MAT en 1900. Destacó por el nuevo uso de tormentas de nieve, seres mágicos, trastos, ecos, sonidos estrambóticos procedentes de silbatos, matracas, cornetitas, ocarinas y otros aparatos inventados por ellos. El estreno coincidió con el debut de *V.I. Kachalov*, que posteriormente cosechó grandes éxitos y una destacada posición dentro del arte escénico. La obra no tuvo una buena acogida. *Stanislavsky* lo atribuye a diversos problemas técnicos con la escenografía.

²⁵⁵ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 192.

²⁵⁶ De notas a pie de página 24, en: STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 78.

²⁵⁷ Ídem.

las provincias fue retratado por Ostrovsky a través del personaje de Neschastlivtsev en el *'El bosque'*²⁵⁸:

*'El actor debe poseer un alma ardiente y sincera, una riqueza de emociones, él mismo debe poder experimentar ese fuego interior que demanda la actuación de él (...) Neschastlivtsev hace referencia a una joven pobre, que quiere ser actriz y, como ha amado y ha sufrido, está lista para ser una verdadera intérprete'*²⁵⁹.

Casi medio siglo después que Ostrovsky, Stanislavsky en TACV repite la misma necesidad de experiencia en el actor cuando se refiere a la memoria emotiva. Sólo a través de vivir la emoción, decía Stanislavsky, puede uno realmente convencer sobre el escenario:

*'El artista que observa el mundo que le rodea situándose fuera de él, experimentando las alegrías y los pesares de los fenómenos, pero sin internarse en sus causas profundas ni captar sus grandiosos aspectos dramáticos y heroicos, no será capaz de una auténtica creación. A fin de vivir para el arte debe ahondar a toda costa en el sentido de la existencia circundante, concentrarse, adquirir los conocimientos de que carece, reexaminar sus puntos de vista. Si no quiere destruir sus aptitudes creadoras, tampoco debe contemplar la vida como un pequeño burgués. El mediocre no puede ser un artista, no es digno de ese nombre. Y sin embargo, la gran mayoría de los actores son unos mediocres que tratan de hacer carrera en la escena'*²⁶⁰.

Si el componente social del teatro es el nexo principal entre Ostrovsky y Stanislavsky, su implicación política es lo que les hace distanciarse. La política no fue uno de los ejes fundamentales de Stanislavsky, como él mismo escribió en una carta a Gorki de 1911: *'Somos personas diferentes. Sí, en efecto, es así en política a la cual yo no comprendo y en la cual soy una nulidad, pero en lo que hace al arte somos muy cercanos'*²⁶¹. Esa posición neutral respecto a los importantes acontecimientos históricos que le tocó vivir le ocasionó numerosas críticas. Sin embargo, con la puesta en escena de las obras de Ostrovsky y Gorki o con su versión de *'Foma'* de Dostoyevski, estrenada en 1891, Stanislavsky se mostró valiente ante la censura y más implicado de lo que sus retractores se empeñaron en presentarle.

²⁵⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 78.

²⁵⁹ Ídem.

²⁶⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 249.

²⁶¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 313.

3.2. LA TRADICIÓN ARTÍSTICA RUSA

Rusia aportó un importante grupo de actores durante la primera mitad del s. XIX. A este conjunto de intérpretes, anteriores a *Stanislavsky*, se les conoce como la tradición artística rusa. El estilo y la técnica empleadas por todos ellos culminó a través del realismo de *Shchepkin*. La influencia esencial de *Shchepkin* se analiza después de presentar una síntesis de los principales artistas cuyas ideas tuvieron algún reflejo en *Stanislavsky*.

El influjo del apasionado actor *Pavel Stepanovich Mochalov* (1800-1848) sobre *Stanislavsky* se estableció a partir de las críticas de *Belinsky*²⁶², y de la influencia que *Mochalov* ejerció a su vez sobre *Shchepkin*, ya que para cuando *Stanislavsky* nació, *Mochalov* ya hacía casi dos décadas que había desaparecido. *Shchepkin* combinó el estímulo espontáneo de *Mochalov* con las demandas del entrenamiento técnico. *Mochalov* fue un actor de inspiración pura que concebía personajes, a través de la fuerza de su intuición, de acuerdo a las concepciones que de ellos habían hecho sus respectivos autores. La tradición de *Mochalov* se conservó en el teatro ruso, principalmente de la mano de: *Maria Savina*, *Polina Strepetova* y *Vera Kommissarzhevskaja*. *Mochalov* pedía al actor que estuviera absente de lugares comunes y se reencarnara en su personaje a través de la fuerza de la emoción. *Mochalov* permanece como una especie de mito, una 'leyenda sagrada del arte sublime del actor'²⁶³. *Stanislavsky* consideraba a *Mochalov* un genio de la categoría de *Gogol* o *Pushkin* y así lo calificó en las ocasiones en las que lo cita en sus obras. En '*Mi vida en el arte*' *Stanislavsky* explicó que '*la antiquísima opinión de que en el escenario el actor sólo necesita del talento y la inspiración*' estaba bastante difundida en sus tiempos: '*En confirmación de esta opinión, muchos gustan apoyarse en la existencia de actores como nuestro gran Mochalov, que, diríase, lo demuestra con su vida artística*'²⁶⁴. Para *Stanislavsky* sin embargo, '*cuanto más grande es el artista, tanto más se interesa por la técnica de su arte*'²⁶⁵. Su manera de justificar el éxito indiscutible de *Mochalov* fue precisamente atribuirlo a su genialidad. Al ser un 'elegido del cielo', no estaba comprendido por ninguna de las reglas preexistentes en el arte²⁶⁶.

²⁶² '*Belinski* conservó para nosotros la imagen de *Mochalov*. Y puede ser que la figura de muchos talentos no haya llegado hasta nuestros tiempos debido a la falta de críticos que supieran valorarlos y separarlos de la multitud', en: STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 107.

²⁶³ SAZONOV, Julie. *Stanislavsky*, Slavonic and East European Review, 18, 1939, pág. 185.

²⁶⁴ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 422.

²⁶⁵ Ídem.

²⁶⁶ STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 25.

Stanislavsky utilizó el ejemplo de *Mochalov* para exponer su teoría sobre la frecuencia del talento:

*‘Los genios nacen uno por siglo, los grandes talentos cada diez años, los talentos todos los años, los mediocres diariamente y los incapaces de hora en hora’*²⁶⁷.

Vasily Andreevich Karatygin (1802-53) representaba el actor clásico profesional frente al romántico-amateur que era *Mochalov*. El bello *Karatygin* actuaba de forma impresionante, mostrando unas habilidades formales y meticulosas frente al impulsivo *Mochalov* que trabajaba por instinto y emoción, algunas veces alcanzando cotas insuperables de inspiración, pero en otras hundiéndose en declamaciones apagadas²⁶⁸. *‘Ambos inspiraron y fueron artífices de la madurez del arte de Shchepkin que dominó la escena rusa durante cuarenta años y fue padre espiritual del realismo psicológico de Stanislavsky’*²⁶⁹.

Mención merecen Vasily Ignatievich Zhivokini (1805-1874) y Constantin Aleksándrovich Varlámov (1848-1915). Zhivokini salía a saludar antes de cada actuación para que el público lo aplaudiese. Stanislavsky dijo de él: *‘Conocía el secreto de hacer reír con lo serio (...) Su alma y su bonhomía en escena podrían llamarse la encarnación de la calma y la bonhomía universales y eternas’*²⁷⁰. Varlamov era un actor ruso miembro del Teatro Aleksandrinsky desde 1875 que combinaba la profundidad psicológica de sus personajes con un estilo satírico y bufonesco.

El actor Vassily Vassilievich Samoilov (1812-1887) fue uno de los representantes más talentosos de la dinastía de los *Samoilov*, en la que muchos miembros se dedicaron al arte escénico. *Samoilov* fue un eminente actor del teatro peterburgués Aleksandrinsky. Poseía un don extraordinario para la personificación exterior y dominaba a la perfección el arte del maquillaje. Los personajes que creó le distinguieron por su excelente diseño escénico. Stanislavsky mencionó en *‘Mi vida en el arte’*, cómo en una ocasión un joven acudió a *Samoilov* para que le aconsejara si le convenía dedicarse a la escena: *‘Salga, vuelva a entrar y repítame lo que acaba de decir’* le propuso el famoso artista, *‘el joven reprodujo en lo exterior su primera entrada, pero no supo vivir las mismas sensaciones. No justificó ni restableció*

²⁶⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 25.

²⁶⁸ CORNWELL, Neil. *The Routledge Companion to Russian Literature*, Routledge, NYC, 2001, pág. 69.

²⁶⁹ Según Stanislavsky, *‘El MAT fue fundado bajo el testamento de Shchepkin y las innovaciones de Chejov’*. Danilov, p. 462. En MALNICK, B., *A History of the Russian Theatre*, Soviet Studies, Vol. 3, No. 1 (Jul., 1951), pág. 71.

²⁷⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 40

*interiormente sus acciones externas*²⁷¹. *Stanislavsky* utilizó este ejemplo para introducir su concepto de memoria emotiva, queriendo demostrar que *'el mejor estímulo para la creación es a menudo lo inesperado y novedoso del tema'*²⁷².

De *Ivan Samarin* (1817-1885), *Stanislavsky* destacó su voz y dicción extraordinarias. Para *Stanislavsky* que solía quedarse afónico, la importancia del estudio y ejercitación de la voz fue una premisa durante toda su vida. Admiraba a los actores que poseían un talento vocal natural y se esforzó por estudiar los mecanismos que podían mejorar la proyección de aquellas personas que no habían sido dotadas con una buena voz de nacimiento. *Samarin* fue, además, un importante pedagogo, miembro del teatro Maly desde 1837 y profesor de interpretación en distintas escuelas y teatros moscovitas, desde 1862. En 1874 pasó a dirigir el conservatorio de Moscú²⁷³, en dónde también colaboró *Shumsky*²⁷⁴. Tanto *Samarin* como *Shchepkin* entrenaron personalmente en el Maly a actores y actrices de la talla de *Fedotova* o *Ermolova*²⁷⁵, de las que *Stanislavsky* era profundo admirador. De su entrenamiento con *Samarin*, *Fedotova* dijo:

*'Aprendí a escapar de mí misma y a refugiarme en el alma de la heroína con mis propios sentimientos. Samarin no podía ser engañado con nada falso o ningún tipo de lágrima artificial. No me permitió llorar hasta que las lágrimas aparecieron como resultado natural de mi estado de ánimo'*²⁷⁶.

Viendo que requería especial atención, el padre de *Ermolova* le pidió a *Samarin*, que tanto había hecho para impulsar la carrera de *Fedotova*, que ejerciera de tutor privado de su hija. *Samarin* impartió muchas lecciones a *Ermolova*, sin embargo no pareció llevarse una buena impresión y finalmente la devolvió a su padre con un mensaje claro y conciso:

*'Cualquier esfuerzo es inútil: Ermolova nunca será una actriz'*²⁷⁷.

²⁷¹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 222.

²⁷² Ídem.

²⁷³ SAURA, Jorge, KNÉBEL, María Osipovna y KIMZIANOVA, Bibisharifa. *La palabra en la creación actoral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, pág. 185.

²⁷⁴ BOROVSKY, Victor. *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, University Of Iowa Press, Iowa, USA, 2001, pág. 45.

²⁷⁵ La relación de estas actrices contemporáneas suyas con *Stanislavsky* se analiza en el capítulo siguiente.

²⁷⁶ *Ibidem*, pág. 511 (de *Fedotova*, *Vospominaniia iunosti i pis'ma*, pág. 253)

²⁷⁷ Irónicamente luego aceptó entrenarla para su siguiente papel y *Ermolova* se convirtió en una gran actriz. *Ibidem*, pág. 69.

A pesar del prestigio del que gozaba como profesor, *Samarin* se equivocó considerablemente al menospreciar el talento de *Ermolova*, que más tarde fue una de las más importantes estrellas del teatro Maly, además de la actriz favorita de *Stanislavsky*.

El sistema pedagógico que introdujo *Samarin*, reformó la forma de entrenamiento actoral ruso, gracias a la aportación de un sistema más racional y ordenado. Para él y su maestro *Shchepkin*, el arte de la actuación no consistía solo en ocasionales despliegues de virtuosismo emocional, sino en el análisis meticuloso de cada papel bajo la escrupulosa atención de su realidad fisiológica, psicológica y social.

Sobre *Sergei Valentinovich Shumsky* (1820-1878), que *‘tenía la virtud de ser siempre sincero’*²⁷⁸, *Stanislavsky* dijo tener un magnífico recuerdo de su infancia. Para *Stanislavsky*, *Shumsky* era el homólogo ruso de *Coquelin*, pero en versión superada puesto que, frente al arte de la representación del francés, *Shumsky* practicaba *‘el arte de la vivencia’*²⁷⁹. *Shumsky* y *Shchepkin* mantuvieron una estrecha amistad. A través de una carta de *Schepkin* a *Shumsky* escrita en 1848, se aprecian algunas de las ideas que los dos artistas compartían:

(...) Aprovecha todas las oportunidades. Trabaja y desarrolla en profundidad los talentos que Dios te ha dado. No rechaces las críticas; busca su profundo significado y para probarte a ti mismo y las críticas, siempre ten a la naturaleza en la mente. Métete en la piel del personaje para hablar. Estudia sus ideas particulares completamente, si es que las hay y no excluyas de consideración sus influencias sociales del pasado. Entonces no importa qué situaciones estén tomadas de la vida, tú siempre las interpretarás de forma verdadera.(...) Por Dios Santo, no pienses en entretener al público muy a menudo, porque tanto lo serio como el ridículo derivan de una misma concepción real de la existencia. Créeme en uno o dos años notarás una diferencia en tus personajes y cada vez serás más versátil y natural. Examínate con detenimiento. Incluso si el público está satisfecho contigo, tú debes ser el más crítico contigo mismo. Realmente, la satisfacción personal interior es mejor que cualquier aplauso. Busca estar en sociedad tanto como puedas, estudiando al hombre y a la masa (...) Este libro viviente te servirá

²⁷⁸ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 41.

²⁷⁹ KS presenta una caracterización de la orientación de *Coquelin* sobre ‘el arte de la representación’ versus ‘el arte de la vivencia’ en el *Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* y también en el libro inconcluso sobre las tres orientaciones en el arte del teatro. STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 40.

*bien hasta que tengamos un cuerpo teórico que, desafortunadamente, nuestra profesión todavía no tiene.*²⁸⁰

Stanislavsky hizo propias muchas de las ideas expresadas en esta carta. En sus escritos se reconocen numerosas menciones a 'no tener en cuenta las críticas ajenas'; 'no pensar en entretener al público', 'examinarse a uno mismo con detenimiento', 'estudiar al hombre y a la masa', etc. La técnica expresada en esta carta procedía en realidad del legado de *Shchepkin*, por eso se analiza con más detenimiento en su apartado correspondiente.

De *Shumsky*, *Shchepkin* y los citados *Sadovsky* y *Samarin*, *Stanislavsky* heredó su concepto ético sobre puntualidad y calentamiento antes de salir a escena:

*'Dice la tradición que nuestros grandes predecesores Shchepkin, Sadovsky, Shumsky o Samarin, llegaban siempre al teatro bastante antes de su representación para poder percibir el tempo con que se desarrolla el espectáculo. Esta es una de las causas por las cuales siempre llevaban a la escena de la vida, la verdad y la nota verdadera de la obra y el papel'*²⁸¹

Otro actor, *Nikolai Sergeevich Struzhkin* (?-1889), dio entre 1879 y 1880 una serie de conferencias y publicó varios artículos sobre arte dramático en la revista *Teatralnaia Biblioteka*. *Stanislavsky* formalizó un prototipo de método de interpretación, en su cuaderno de 1885, basado en las ideas expuestas por *Struzhkin*²⁸². En la propuesta del joven *Stanislavsky* ya se esbozaban algunas de las ideas sobre las que más tarde se edificaría su Sistema:

PROTOTIPO MÉTODO INTERPRETACIÓN 1885:

*'1. Cuál es el temperamento del personaje; 2. A qué nacionalidad o período pertenece; 3. El aspecto psicológico del personaje; 4. El aspecto físico del personaje; 5. La relación con otros personajes; 6. Edad; 7. Madurez; 8. Qué tipo de empleo tiene el personaje; 9. La presentación más reciente del personaje; 10. La intención del autor; 11. Opiniones de otros personajes en relación a éste; 12. Los pasajes más importantes del personaje; 13. La apariencia externa del personaje'*²⁸³.

²⁸⁰ METTEN, Charles. *Mikhail Shchepkin: 'Artist and lawgiver of the Russian Stage'*, Educational Theatre Journal, Vol. 14, No.1 An Issue Devoted to Acting and Directing, 1962, pág. 27 (de la carta de *Shchepkin* a *Shumsky* el 27 de marzo de 1848)

²⁸¹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág.161.

²⁸² BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 23.

²⁸³ Ídem.

Desafortunadamente, *Stanislavsky* tuvo pocas oportunidades de poner este limitado descubrimiento en práctica. El prototipo se caracterizó por distinguir entre una parte psicológica y otra física del personaje. A lo largo de la obra de *Stanislavsky*, esta diferenciación evolucionó para conjugarse en un todo, un proceso único de creación psicofísica. No obstante, en el texto se vislumbran algunas de las ideas en su estado primigenio que más tarde dieron origen al Sistema de *Stanislavsky*. Por ejemplo, los puntos 2, 8, 9 y 12, se agrupaban dentro del estudio de lo que luego se llamaría ‘circunstancias previas’, que responden a preguntas del tipo: qué, cómo, quién, por qué y dónde. Los apartados 1,3 y 7 se referían a aspectos psicológicos. En aquel momento *Stanislavsky* estaba pensando en la división de personajes según categorías convencionales, de temperamento (sanguíneos, melancólicos, etc.) y de tipos de rol (romántico, líder, pesado, etc.)²⁸⁴. La noción de psicología individual todavía le quedaba grande. En 1907 empezó a trabajar en su Sistema de forma oficial, de ahí pasaron treinta y un años hasta que, en 1938, publicó, como una compilación de sus ideas sobre la psicología y la vivencia, lo que se conoce como TACV. Los puntos 4, 6 y 13, estaban relacionados con la encarnación y, consecuentemente, con la caracterización física del personaje, sobre los que *Stanislavsky* se explayó en muchas de las notas que dejó y que se publicaron agrupadas, después de su muerte, como *TACE*. Los apartados 5 y 11, se refieren al vínculo entre los personajes. El vínculo fue algo sobre lo que *Stanislavsky* trabajó de distinta forma a lo largo de su vida. Primero siguiendo las indicaciones del dramaturgo:

‘La línea interior de las relaciones existentes entre los personajes es de extraordinaria importancia y debe ser claramente delineada (...) tal como la escribió el autor’²⁸⁵.

Durante su trabajo en el MAT, por influencia del yoga y de *Sulerzhitsky*, el vínculo se establecía a través de la comunión entre sus actores mediante emisiones energéticas:

‘Es importante que los ojos, que la mirada del artista en la escena refleje el rico y profundo contenido de su espíritu creador. Para ello debe haber reunido en él ese material interior, análogo a “la vida del espíritu humano” del papel; es necesario

²⁸⁴ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 23.

²⁸⁵ De notas a pie de página 20, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 194.

*que el intérprete comparta esos recursos espirituales con los otros actores de la obra todo el tiempo que esté sobre el escenario*²⁸⁶.

El concepto de irradiación de *prana*²⁸⁷ fue rechazado a partir de la década de 1930²⁸⁸. Ya antes, desde la práctica de su actividad pedagógica en el estudio de Ópera y Arte Dramático (estrenado en diciembre de 1918), *Stanislavsky* había iniciado la creación de ensayos por improvisación. De esta forma, el vínculo se formaba entonces a partir de la creación espontánea de escenas que profundizaran y definieran los lazos existentes entre los distintos personajes. Esta forma de creación del vínculo fue la que se mantuvo hasta el final de su vida:

*‘A medida que avanzaba Stanislavsky en sus experimentos, el tema de el ensayo no se ideaba con anticipación en todos sus detalles, sino que se creaba en el curso del trabajo de una manera improvisada, en el proceso de la interacción viva de los partenaires*²⁸⁹

Desde el apartado 10 asomaba la idea de superobjetivo según la intención del autor en la obra. Obviamente, las notas son sólo eso, un apunte para recordar los temas sobre los que más tarde le gustaría investigar, pero el valor del cuaderno, reside, principalmente, en que lo escribe un joven de diecisiete años que ya otea en el horizonte hacia dónde quiere se quiere dirigir.

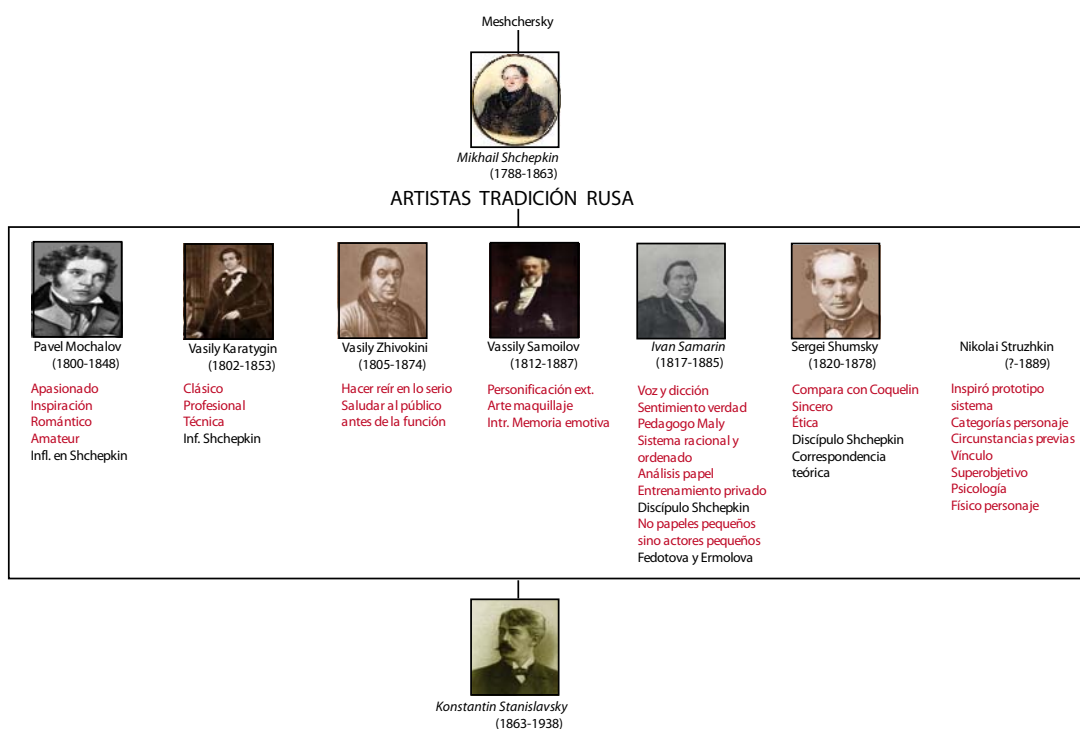
²⁸⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 253.

²⁸⁷ 'Un concepto importante que *Stanislavsky* tomó del yoga fue el de *prana*. *Carnicke* sostiene que "prana es el vehículo para infectar al espectador con la emoción artística". Prana según *Ramacharaka* es: "un principio universal, que principalmente es la esencia de todo movimiento, fuerza o energía, ya sea manifestado en la gravedad, la electricidad, la revolución de los planetas y todas las formas de vida, de la más elevada a la más baja. Puede ser llamado el alma de la fuerza y la energía en todas sus formas, y el principio tal que operando de una cierta manera causa esa forma de actividad que acompaña la vida. Este gran principio está en todas las formas de materia, y en las de no materia...aire...comida...agua...luz solar...y es energía en todas estas cosas". Los rayos de prana son los que se emiten y reciben en la comunión espiritual o no verbal", en: CARNICKE, *Stanislavsky in Focus*, pág. 141 y RAMACHARAKA, *Hatha yoga*, pág. 158, en: WHYMAN, Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2008, pág. 82.

²⁸⁸ WEGNER, William H. The Creative Circle: Stanislavski and Yoga, *Educational Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 28, No. 1 (Mar., 1976), pág. 89.

²⁸⁹ De Notas a pie de página 70, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 375.

Cuadro 3. PRINCIPALES INFLUENCIAS DE LOS ARTISTAS DE LA TRADICIÓN RUSA SOBRE STANISLAVSKY



Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias bibliográficas

3.2. MIKHAIL SHCHEPKIN

Mikhail Shchepkin (1788-1863), el más importante actor de principios del siglo XIX en Rusia, es quizá la persona que, sin llegar a conocer a *Stanislavsky* (murió sólo ocho meses después de que éste naciera), más influyó sobre él y sobre su Sistema. Cualquier aficionado al teatro en Moscú sabía quien era *Shchepkin*. Según *Benedetti*, *Stanislavsky* intentó recibir formación directa de manos de alguno de sus alumnos directos, pero sólo tuvo oportunidad de establecer algunos contactos con: *Medvedeva*, amiga de su familia y a quien *Stanislavsky* conocía desde la infancia; y *Fedotova* y su marido, con quienes entró en contacto en 1887²⁹⁰. La copia que *Stanislavsky* guardaba de *Memorias de un actor-sirviente*, está llena de notas y se conserva todavía entre sus archivos²⁹¹.

Gracias a las cartas que *Shchepkin* escribió a diversos personajes y familiares contemporáneos, se ha podido recavar información, por un lado, sobre sus técnicas de interpretación y, por otro, sobre la situación social que los actores vivían en aquel tiempo. *Shchepkin* explicaba que las compañías de los Teatros Imperiales en escasas ocasiones contrataban a los intérpretes sólo basándose en su reputación. El procedimiento más frecuente consistía en enviar agentes ojeadores (dependientes de los Directores de área que había designado el zar *Nicolás I*) a las provincias para que evaluaran a los actores que aparecían allí. Algunas veces también se convocaban audiciones. Precisamente *Shchepkin* nació como sirviente y se ganó su libertad probando su talento artístico como actor en el teatro provincial. Continuó actuando profesionalmente en Moscú en el Teatro Maly protagonizando interpretaciones memorables como la de: Famusov en *'Desdichado por ser inteligente'*; *'El mal de la razón'* (1823) de *Aleksandr Griboedov* y el Mayor en *'El Inspector General'* (1826) de *Gogol*. Está considerado como el fundador del estilo de interpretación realista que más tarde fuera investigado y difundido por *Stanislavsky*.

Según *Aleksander Herzen* (1812-1870), un crítico de aquella época:

²⁹⁰ *Fedotov*, esposo de *Fedotova*, también había sido miembro del Maly y alumno de la escuela realista de *Shchepkin*. *Stanislavsky* estudió con él. BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 26-31.

²⁹¹ Idem.

*'La forma de interpretar de Shchepkin de principio a fin, está impregnada de una cálida ingenuidad; (...) Shchepkin creó verdad en el escenario ruso; fue el primero en ser no-teatral en el teatro'*²⁹².

Stanislavsky erigió la técnica y la filosofía del Teatro del Arte de Moscú, sobre los cimientos que *Shchepkin* postuló. A lo largo de toda su obra, *Stanislavsky* mencionó de forma constante, implícita o explícitamente, al gran maestro al que definió como:

*'(Sobre Shchepkin) Orgullo de nuestro arte nacional, el hombre que recreó en sí mismo, todo lo que occidente pudo dar y sentó las bases del verdadero arte dramático ruso, nuestro gran legislador artístico'*²⁹³.

La condición económica del teatro en Rusia estaba constantemente luchando por su solvencia. El Directorado intentó aplicar distintas estrategias para atraer al público: Crear un sistema de suscripción, instaurar una política de taquillas abiertas durante el día, hacer escenificaciones al aire libre, etc. Pero ninguna tuvo demasiado éxito y los primeros afectados fueron los actores que, muchas veces, se vieron obligados a vivir de las obras de beneficencia. Esta situación promovió la camaradería entre los intérpretes rusos²⁹⁴. En sus cartas, *Shchepkin* hizo innumerables referencias a actores que se ayudaban unos a otros en la búsqueda de nuevos textos; en la localización de buenas obras; en las traducciones o en la programación de espectáculos benéficos. *Shchepkin* repetía, sucesivamente, el duro momento que atravesaban los actores de la época, tratados como *'jornaleros'*²⁹⁵, o peor aún, *'con muy poco control sobre sus vidas'*²⁹⁶.

Más tarde, *Stanislavsky* corroboró la situación 'ruinosa' del teatro en tiempos del zarismo:

'Es una situación corriente en el teatro el antagonismo entre la parte artística y la administrativa, entre la escena y la intendencia. En tiempos del zarismo esto llevaba a la ruina del teatro. La administración de los teatros imperiales llegó a ser

²⁹² METTEN, Charles. *Mikhail Shchepkin: 'Artist and lawgiver of the Russian Stage'*, Educational Theatre Journal, Vol. 14, No.1 An Issue Devoted to Acting and Directing, mar., 1962, pág.47 (de VARNEKE, B.V. *History of the Russian Theatre*. Hafner, NY, 1971, pág. 286.)

²⁹³ STANISLAVSKY, Constantin. *My Life in Art*, The world Publishing Co., NYC, 1968, pág. 65.

²⁹⁴ *Murray Frame* defiende que la profesionalización del teatro ruso fue posible gracias a la presión ejercida por actores ya célebres, juristas y editores con intereses en el teatro. Y que esta ayuda a sus compañeros más desfavorecidos de los teatros provinciales tuvo una auténtica vocación altruista, en: FRAME, Murray. *Comercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pág. 1029.

²⁹⁵ WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 30 (de la carta de *Shchepkin* a *N.M. Shchepkin* el 26 de agosto de 1948.)

²⁹⁶ Ídem.

*en su tiempo una designación genérica que constituía la máxima expresión del papeleo burocrático, el estancamiento, la rutina*²⁹⁷.

El teatro de sirvientes contaba, en los tiempos de *Shchepkin*, con importantes promotores como el Conde *Pavel Martynovich Skavronsky*²⁹⁸ (1757-1793) o el *Príncipe Prokofiev Vasilevich Meshchersky*, gobernador de la provincia de San Petersburgo hasta 1800.

La escena rusa de *Shchepkin* disfrutó del mismo tipo de mecenazgos que sus antecesores llevaban recibiendo desde los tiempos de *Catalina la Grande*. El importante cambio sociopolítico que vivió Rusia a finales del s. XIX y principios del XX, desplazó estas ayudas, que hasta entonces habían provenido de la nobleza, hacia la clase burguesa incipiente. Fueron los ricos empresarios comerciantes, los que se transformaron en nuevos mecenas. El nombre de *Savva Morozov* (1862-1905) estuvo íntimamente asociado al de *Stanislavsky* y el Teatro del Arte, del que acabó siendo el mayor patrocinador financiero²⁹⁹.

En 1810 *Shchepkin*, que entonces tenía veintidós años y llevaba cinco dedicándose a la actuación, tuvo oportunidad de asistir a la representación de *Meshchersky* que actuaba como actor amateur con su compañía de sirvientes. La interpretación naturalista que el príncipe hizo de *Salidar*, en la comedia de *Sumarokov*, *‘Dótaló de bienes ganados por engaño’* (1769), marcó de forma definitiva el camino interpretativo que seguiría el actor. *Shchepkin* describió sus impresiones sobre el espectáculo:

(...) A parte del Príncipe, no veía a nadie más; mis ojos parecían haberse quedado pegados a él. Sus sufrimientos, sus sonidos, alcanzaron los acordes vivos de mi alma; cada una de sus palabras me deleitó por su naturalidad al mismo tiempo que me atormentaba (...) La obra terminó. Había un entusiasmo general. Todo el mundo reía; pero a mí se me saltaron las lágrimas, lo que siempre me sucede cuando estoy profundamente conmovido. Todo esto parecía un sueño para mí, y todo estaba confuso en mi cabeza. El príncipe habla mal, pensé, porque habla de forma sencilla; él no actúa, él vive. (...) Qué enfadado estaba conmigo

²⁹⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 259.

²⁹⁸ Su entusiasmo por la escena llegó a convertirse en tal manía que exigía a sus sirvientes que utilizaran el tono declamatorio siempre, incluso cuando hablaban entre ellos.

²⁹⁹ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 64.

*mismo; por qué no me había dado cuenta antes de que lo que es natural y simple es bueno*³⁰⁰.

La profunda impresión que le causó a *Shchepkin* la visión de *Meshchersky* guarda importantes similitudes de forma y contenido, con la primera vez que *Stanislavsky* observó el *Otelo* de *Salvini*:

*'Ante las primeras escenas, yo permanecí algo frío respecto al visitante. Al parecer éste tenía la intención de no llamar de entrada mucho la atención sobre sí. (...) Su ropaje no me gustó ni entonces, ni después. En cuanto al maquillaje...a mi criterio no hubo tal. (...) Los grandes bigotes salientes de Salvini, su peluca, algo exagerada quizás, el enorme cuerpo, pesado, casi obeso; (...) Pero...Salvini se acercó a la tribuna destinada al Dux, pensó un instante, se concentró y, de manera insensible, se apoderó de toda la muchedumbre que llenaba la sala del Teatro Bolshoi. Pareció como si lo hubiera hecho mediante un solo gesto; sin mirar, estiró el brazo hacia el público, metió a todos los presentes en el puño y nos tuvo como hormiguitas durante todo el espectáculo (...) Acabábamos de darnos cuenta de quien era ese genio, cómo era y qué era lo que se podía esperar de él' (...) Sólo diré que en aquel momento todo se me hizo claro y completamente exento de dudas. Otelo-Salvini era un monumento que encarnaba en sí una ley inmutable e imperecedera*³⁰¹.

Shchepkin elaboró una clara y concisa descripción de cómo se entendía en Rusia la actuación hasta su llegada:

'Déjame hacer memoria, lo mejor que pueda, de lo que se consideraba una actuación excelente en la Rusia de 1822. Nadie hablaba con su voz natural. Actuar consistía en una atormentada declamación. Las palabras se pronunciaban tan alto como fuera posible; casi cada una de ellas estaba acompañada de gestos. Los amantes, especialmente, declamaban tan apasionadamente que me resulta ridículo incluso recordarlo. Las palabras 'amor', 'pasión' y 'traición' eran gritadas con tanta fuerza como el actor poseyera, pero las expresiones faciales no se utilizaban. La cara permanecía en la misma posición tensa y artificial con la que el actor aparecía en escena, u otra vez, cuando el actor se acercaba al final de un

³⁰⁰ WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 218 (de *Memoirs of Mikhail Shchepkin, cap.IV: Prince P.V. Meshchersky*.) También en: de GORCHAKOV, Nikolai A. *The Theatre in the Soviet Russia*, traducido por. Edgar Lehrman, NYC, 1957, pp. 214-220 (de *Memoirs of Mikhail Shchepkin, cap.IV: Prince P.V. Meshchersky*.)

³⁰¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 166-67.

*monólogo potente, tras el cual tenía que salir del escenario, la regla era que tenía que levantar su mano derecha y hacer mutis según la moda*³⁰².

Shchepkin contó con la amistad de dramaturgos como *Griboyedov*, *Lermontov*, *Turgenev*, *Pushkin* y *Gogol*. Los últimos dos de ellos, importantes influencias sobre *Stanislavsky*. Respecto a los autores dramáticos *Shchepkin* decía:

*'Un actor debe convertirse en el personaje que el autor quiso que fuera. Debe hablar, andar, pensar, sentir, llorar, reír, todo lo que el dramaturgo quiera'*³⁰³

A diferencia de *Shchepkin*, *Stanislavsky* discurrió por distintas etapas. En un principio buscó la concepción imaginativa de la producción de una obra sin referencias al texto³⁰⁴. Este procedimiento se convirtió durante un largo tiempo en el propio método de *Stanislavsky* en la producción de sus obras, principalmente durante su período en la SAL. En palabras de *Magarshack*: *'En este sentido, el productor no era sólo el co-autor de la obra, sino su adaptador'*³⁰⁵. Sin embargo, a medida que avanzaba su carrera teatral, *Stanislavsky* abandonó completamente este tratamiento arbitrario del dramaturgo a favor del descubrimiento de la idea subyacente en el texto. De esta forma en las notas sobre *'La desgracia de tener ingenio'* (1916-1920), recogidas en *El trabajo del actor sobre su papel*, a partir de ahora, TAP, se recomiendan profundas y continuas lecturas y análisis que expresen y cristalicen las ideas del autor a través de la lógica.

*'Uno se acerca a una clase de obras como si se tratara de un crucigrama que nos resulta aburrido hasta que logramos resolverlo. Obras que deben ser leídas no una, sino repetidas veces'*³⁰⁶.

Coincidió entonces nuevamente con su predecesor al resaltar la importancia de encontrar, a través del análisis del texto, lo que para *Stanislavsky* es la 'idea central' o 'superobjetivo'³⁰⁷ y para *Shchepkin* la 'idea general' o 'idea principal' de la obra:

³⁰² WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 218 (de *Memoirs of Mikhail Shchepkin, cap.IV: Prince P.V. Meshchersky.*) También en: de GORCHAKOV, Nikolai A. *The Theatre in the Soviet Russia*, traducido por. Edgar Lehrman, NYC, 1957, pág. 6.

³⁰³ De la carta de *Shchepkin* a *Shubert* el 28 de marzo de 1848, en: WOODROW MAYERS, pág. 35.

³⁰⁴ En el caso de 'Espectros' de *Ibsen*, incluso llegó a reescribir las primeras líneas de la obra porque no encajaban con su puesta en escena. MERLIN, Bella. *Constantin Stanislavsky*, Routledge, NYC, 2007, pág. 19.

³⁰⁵ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 57.

³⁰⁶ *Stanislavsky* consideraba de esta índole, o sea, de un contenido tan profundo como complejo, las obras de *Ibsen* y de *Maeterlinck*. De notas a pie de página 4, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 55.

³⁰⁷ El superobjetivo es el mensaje de la obra. *Ibidem*, pág. 138.

‘La vida real y las pasiones conmovedoras en toda su autenticidad es todo lo que debería ser revelado brillantemente en el arte, y los sentimientos reales deberían ser permitidos hasta el punto que la idea del autor demanda. No importa cuán real sea el sentimiento que, si sobrepasa los límites de la idea general, no habrá armonía que es la ley general de todo arte... La naturalidad y los sentimientos verdaderos son necesarios en el arte, pero sólo hasta el punto que la idea principal de la obra lo permite. Eso es en lo que consiste el arte, agarrarse a una idea y ser real hacia ella.’³⁰⁸

Sin embargo, en la etapa final de *Stanislavsky*, el autor volvió a pasar a un segundo lugar, para ceder su silla al actor, al que no se le permitía saberse el texto hasta haber logrado incorporar y hacer suyos los sentimientos del personaje. Como recordaba *Toporkov* respecto a los ensayos de *Molière* (hacia 1936), para *Stanislavsky*: *‘El aferrarse al texto, a unas palabras y aún más al diálogo exacto de la obra, era un signo de impotencia del actor’³⁰⁹.*

Shchepkin pasó su carrera buscando la verdad que él sabía, que más allá de los límites acotados por las paredes de los teatros, reposaba en la vida diaria:

‘Shchepkin estaba sediento de conocer la vida cotidiana con su gente real, más que pronunciando largos y rimbombantes monólogos. Buscó estudiar personajes vivientes en cualquier sitio y en todas partes, con sus debilidades, sus grandezas, sus miserias y sus risas.’³¹⁰

En su permanente exploración del realismo, *Stanislavsky* siguió el consejo de *Shchepkin* y, en sus obras describió, muchas veces, cómo tanto en la construcción de sus personajes, como en su pedagogía o en el trabajo previo en la dirección de sus puestas en escena, se inspiraba de forma constante en individuos de la vida real:

‘Comencé, según el consejo de Shchepkin, a “sacar muestras de la vida real” y tratar de transportarlas al escenario; mientras que antes corriendo para cada papel dado tras las modalidades específicas, sólo me enterraba en los polvorientos archivos de las tradiciones colmados de estampas envejecidas y caducas’³¹¹

³⁰⁸ De la carta de *Shchepkin* a *Annenkov* el 12 de noviembre de 1853, en: WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 36.

³⁰⁹ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pág. 176.

³¹⁰ METTEN, Charles. *Mikhail Shchepkin: ‘Artist and lawgiver of the Russian Stage’*, Educational Theatre Journal, Vol. 14, No.1 An Issue Devoted to Acting and Directing, mar., 1962, pág.45 (Publicado por The Johns Hopkins University Press.)

³¹¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 180.

No obstante, la aproximación a la creación del personaje que *Stanislavsky* hacía desde lo exterior hacia lo interior, al principio de su carrera, difería bastante de la inversa que recomendó más adelante. Un ejemplo claro se observa a partir del análisis que él mismo realizó de sus presentaciones de algunas obras de *Shakespeare*. En 1896, un viaje a Venecia y la visión de la versión de *Salvini*, impulsaron a *Stanislavsky* a que se atreviera con 'Otelo'. Según él mismo relataba, un árabe con el que coincidió en París le sirvió de inspiración para su vestuario, así como para la asimilación de ciertos ademanes y movimientos 'como los de una gacela abierta'³¹². Sobre su primer 'Otelo', *Stanislavsky* dijo:

*'No hubo ni integridad, ni uniformidad, ni limitación del temperamento, ni distribución de los tintes; sólo mera distensión de los músculos, un abuso de la voz y de todo el organismo, la exposición y desarrollo de todas mis defensas espirituales para defenderme de los problemas superiores a mis fuerzas, que yo mismo me había planteado influido por las impresiones recogidas de la interpretación de Salvini y por las exigencias que de éste emanaban'*³¹³.

Sin embargo, sobre 'Julio César' de *Shakespeare*, estrenado por el MAT en 1903, *Stanislavsky* anotó:

*'Es de lamentar que el realismo exterior no fuese justificado entre nosotros en grado suficiente por los mismo actores, resultando así que del escenario se habían apoderado las cosas, los objetos, en fin, el costumbrismo exterior. De modo que, al resbalar de la línea de la 'intuición' y el 'sentimiento', caíamos en la del 'costumbrismo' con todos sus detalles, que acabaron por ahogar no sólo la esencia y el significado de los personajes sino también el de la obra en sí'*³¹⁴.

De ahí en adelante, para *Stanislavsky*, lo exterior hubo de ser justificado desde el interior, ya que 'sólo en este caso es capaz de apoderarse del espectador'³¹⁵. El mal del arte moderno residía en que, mientras todos los medios exteriores de puesta en escena y las posibilidades del mismo carácter de los actores habían alcanzado su desarrollo más elevado y se hallaban aprovechados al máximo, las posibilidades creadoras interiores estaban completamente olvidadas. Algo más, eran rechazadas livianamente por los innovadores que no comprendían que era 'imposible cambiar la naturaleza humana, y que el cuerpo no puede vivir sin alma'³¹⁶. Despegándose de la caracterización, prioritariamente exterior, que hacían las nuevas tendencias teatrales

³¹² STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 173.

³¹³ *Ibidem*, pág. 173.

³¹⁴ *Ibidem*, pág. 275.

³¹⁵ *Ibidem*, pág. 418.

³¹⁶ *Ibidem*, pág. 418.

respecto a la creación del papel, *Stanislavsky* afirmó que era mejor favorecer la acción viva, orgánica y el nacimiento del personaje desde el interior. Al mismo tiempo, *Stanislavsky* que, hasta entonces, fijaba la *mise-en-scène* desde la primera fase del trabajo, optó por permitir que la puesta en escena naciera y se perfeccionara como resultado de una reciprocidad activa entre los actores y el curso de los ensayos; de ahí que se debiera vincular al aspecto final y no al inicial del trabajo sobre la obra. En una apunte suyo de 1913 acerca de las diferencias entre su viejo método y el nuevo, aseveraba que antiguamente:

*‘Siguió la línea que va de lo exterior, o sea, caracterización, puesta en escena, escenografía, sonido, luminotecnia, etc. a lo interior, esto es, a la emoción, la vivencia. En cambio, desde el momento en que cobró vida el nuevo sistema adoptó la línea inversa: de la vivencia a la encarnación.’*³¹⁷.

La consecuente dificultad era cómo abordar la construcción de esta parte interior del personaje. En TACV, recordaba: *‘Admiré más de una vez a un campesino realizando su trabajo. Admiré cómo los obreros cumplen su tarea en las fábricas, cómo las mucamas negras de Estados Unidos hacen la limpieza de una habitación...’*³¹⁸

Stanislavsky, en su periplo hacia la construcción del personaje, añade a la observación exterior que planteaba *Shchepkin*: la interior, la imaginación y la investigación histórica. Ideas que conjuga, desde la psicología experimental, en su concepto sobre la *memoria emotiva*:

*‘De nuestras propias experiencias y sentimientos. Los extraemos tanto de la realidad como de la vida imaginaria, de reminiscencias, libros, el arte, la ciencia y los conocimientos, viajes, museos y sobre todo de la relación con otros seres humanos’*³¹⁹.

Las *troupes* de los principales teatros fundaron sus propias escuelas de interpretación para preparar actores. En una carta a *Baryatinsky*, *Shchepkin* revelaba cómo estos grupos utilizaban a sus estudiantes para su propio provecho³²⁰. Hacia

³¹⁷ Libreta de anotaciones, 1913 (C.S. Museo del Teatro de Arte, núm. 779, pp. 4 y 20), ³¹⁷ G. Kristi y V. Prokofiev en: STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 17.

³¹⁸ STANISLAVSKY, Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 368

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 248.

³²⁰ WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 30, (de la carta de *Shchepkin* a A.I. *Baryatinsky* en abril de 1857.)

1870 surgieron escuelas de interpretación privadas³²¹, pero a diferencia de lo que ocurría en el ballet, la formación teatral no era indispensable para poder entrar a formar parte de una compañía.

Shchepkin se ocupó de la Escuela del Teatro Maly³²². Ocasionalmente, una estrella como él podía entrar en una clase y conferir los frutos de su experiencia a los estudiantes, pero la mayor parte de las veces, el currículum estudiado en las dos capitales rusas consistía en 'declamación' y 'maneras de comportarse' que enseñaban los maestros de danza. Con la llegada de un repertorio realista quedó claro que los actores debían aprender nuevos métodos, particularmente porque el estilo de *clishé* resultaba infructuoso para ese tipo de obras.

Se sabe que *Pushkin* tuvo que escribir las primeras líneas de la autobiografía de *Shchepkin* para animar al actor a poner por escrito su método y experiencias. '*Memorias de un actor-sirviente*', se convirtió en una biblia para todos aquellos artistas rusos que aspiraban a un estilo de interpretación fundado en la verdad escénica. *Shchepkin*, como la mayoría de los maestros de su época, solía transmitir sus conocimientos entrenando a jóvenes artistas en su propia casa. *Fedotova* tuvo la suerte de ser entrenada por *Shchepkin*:

*'Shchepkin invitó a Fedotova a su casa donde pasó un tiempo considerable con él y su familia. La entrenó personalmente durante los ensayos y actuaciones, lo que ayudó a que forjara su actitud hacia el trabajo'*³²³.

*'Si el entrenamiento técnico en la Escuela de teatro de Moscú era inadecuado, el adoctrinamiento en las tradiciones, valores e ideologías de la escena rusa no lo era. En contraste con la ambiciosa, autodidacta, Savina, que llegó al Aleksandrinsky desde las provincias, Fedotova y Ermolova, entendieron y, aparentemente, aceptaron las expectativas y restricciones impuestas para ellas en la escuela y en el Maly, durante la última era de Shchepkin y la que le sucedió.'*³²⁴

Stanislavsky no era partidario de este tipo de lecciones particulares y solía impartir sus clases en grupo. Sin embargo, sus alumnas y camaradas se dirigían a él con sus

³²¹ FRAME, Murray. *Commercial Theatre and Professionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pág. 1029 (de Leikina-Svirskaja, *Russkaia intelligentsia*, p. 194 en 'first private drama school' in St Petersburg, ver *Teatr*, 26 Feb. 1883, no. 9, pp. 14–16) *Stanislavsky* dudó de la utilidad de las escuelas de teatro existentes, recalcando que 'La mayoría de los profesores de arte dramático eran charlatanes y lo siguen siendo' (de STANISLAVSKY, Constantin. *My life in art*, trans. J. J. Robbins (London, 1980), p. 79.)

³²² WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 33.

³²³ *Ibidem*, pág. 68.

³²⁴ SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág. 70.

múltiples dudas y consultas a través de una prolífica correspondencia, esta vez sí, de una forma parecida a como lo habían hecho sus antecesores³²⁵. Un ejemplo de enseñanza transmitida por correo se puede observar cuando *Shchepkin* escribió a *Shumsky* en 1848, para aconsejarle que siguiera estudiando durante toda su vida:

*'Estudia, estudia, estudia... Sólo te pediré que estudies, estudies, estudies'*³²⁶;
*'Estudia interpretación como una ciencia exacta y no sólo como un trabajo'*³²⁷;
*'(...)pero por encima de todo, honestamente aprende tu arte. Sólo estudiándolo en profundidad, encontrarás un alivio en tu alma'*³²⁸; *'Trabaja y desarrolla los talentos que Dios te ha dado hasta el límite (...) aplicándote industriosamente, te aproximarás a la perfección tanto como la naturaleza te permita'*³²⁹.

Stanislavsky sintió que *Shchepkin* escribía estas palabras para él y dedicó toda su vida en cuerpo y alma a la investigación más exhaustiva y profunda que, hasta entonces, se había hecho sobre el arte dramático. Igual que su maestro virtual, aconsejó a sus alumnos el estudio continuado de la técnica:

*'Hay que procurar cada día, elevar su cultura artística y, pasados unos cinco o seis años, volver a la escuela por seis o más meses'*³³⁰.

Respecto a las escuelas de interpretación que había antes que él, *Stanislavsky* dijo que primero te probaban como bailarín, después como cantante, por último como actor y en el caso de no valer para ninguno de los tres cargos te convertían en paje, oficinista o encargado de utilería³³¹: en este sentido lamentó que se necesitara una cantidad de alumnos que pagaran, y que así: *'Por cada uno que terminaba en condiciones había que engañar a cien que carecían de ellas'*³³².

Stanislavsky tuvo importantes conflictos durante su educación como adolescente en los gimnasios. No confiaba en los métodos que se practicaban en aquel momento: *'un trabajo de presidiario, que uno recuerda como una tortura de pesadilla'*³³³. Tampoco le parecieron interesantes las escuelas de arte dramático: *'Había una falta*

³²⁵ Ver correspondencia de: *Stanislavsky* tenía con *Knipper, Lilina* o *Gzovskaya*, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986.

³²⁶ De la carta de *Shchepkin* a *Lentosvsky*, en: WOODROW MAYERS, pág. 34.

³²⁷ De la carta de *Shchepkin* a *Shubert* el 28 de marzo de 1848, en: Ídem.

³²⁸ De la carta de *Shchepkin* a *Shubert* el 2 de marzo de 1857, en: Ídem.

³²⁹ De la carta de *Shchepkin* a *Shumsky* el 27 de marzo de 1848, en: Ídem.

³³⁰ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pág. 170.

³³¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 67.

³³² *Ibidem*, pág. 68.

³³³ *Ibidem*, pp. 38-39.

de base y de sistema³³⁴. Sin duda, la insistencia en la creación de una nueva pedagogía estuvo influida por estos hechos y frustraciones que se repitieron a lo largo de su formación adolescente y juvenil. Respecto a los profesores que se encargaban de las Escuelas de Arte dramático dijo:

*'La mayoría de los que se llamaban profesores eran unos charlatanes y arruinaban a los alumnos, mientras que los buenos artistas demostraban poco interés por los aficionados. Además, ciertos artistas sobresalientes no carecían de algunas bases, ya fuera porque las elaboraron por sí mismos o las recibieron como legado de artistas más viejos, pero no revelaban sus secretos. El modo en que un artista trabaja y crea es un secreto que se lleva a la tumba: unos porque no son capaces de analizarse a sí mismos y crean por intuición, sin una actitud consciente hacia lo que están haciendo; otros por el contrario, entienden magníficamente qué, para qué y cómo lo hacen, pero éste es su secreto, su patente, que consideran inconveniente entregar gratuitamente a otros'*³³⁵.

Esta situación de partida fue, precisamente, la que se encontró *Stanislavsky* y la que, como él mismo afirmó, le llevó a unirse artísticamente a *Nermirovich-Danchenko*³³⁶ para la construcción de un 'teatro nuevo' que fusionara sus ideales con el estudio de la técnica y la ética, ambas indispensables para el florecimiento del arte:

*'Igual que yo, él desesperaba de la situación en la que se hallaba el teatro hacia fines del siglo pasado, cuyas brillantes tradiciones anteriores habían degenerado en ágiles modalidades técnicas (...) La masa general de los actores, en virtud del surgimiento de una cantidad de escuelas teatrales, también habían ascendido en su nivel cultural y artístico. Pero hubo muy pocos talentos verdaderos agraciados por Dios, y la cuestión teatral en sí, se hallaba entonces en manos de los empresarios de buffet, o de los burócratas. ¿Se podía esperar entonces, el florecimiento del arte teatral?'*³³⁷.

A *Shchepkin* y a *Stanislavsky* les unía también un profundo sentido ético que les inclinaba hacia una relación sensible con sus alumnos y un deber social con el mundo:

'Mikhail Semienovich Shchepkin sabía tanto cómo tratar a sus alumnos, cómo mirar dentro de sus espíritus y apoderarse de su sensibilidad (...) El modo en que lo hacía es

³³⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 72.

³³⁵ *Ibidem*, pág. 67.

³³⁶ *Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko* (1858-1953).

³³⁷ En op. cit. pág. 187.

*un secreto del cual no han quedado huellas, salvo algunas cartas a Shumsky, A. I. Shubert, Gogol y Annenkov*³³⁸.

En su correspondencia³³⁹ con *Knipper* o *Gzovskaya*, *Stanislavsky* se mostraba amable, empático, generoso y comprensivo con las dudas e inseguridades de las dos actrices. *Toporkov* respaldó la misma idea sobre el que fuera su maestro:

*'La preocupación por el actor trascendía de los muros del edificio teatral. Perfectamente consciente de lo importante que puede resultar la influencia de los elementos más diversos en el estado anímico de una persona, Stanislavsky observaba atentamente todo lo que rodeaba al actor fuera del teatro, influenciándolo positiva o negativamente. Constantemente preocupado por su bienestar, estaba siempre dispuesto a tenderle una mano amistosa en un momento crítico y sacarle de apuros. Este cuidado no se limitaba a figuras de primera línea, sino que también lo dedicaba a los actores secundarios y, principalmente, al elenco juvenil (...) Una de las obligaciones consiste en cuidar el elemento más valioso del teatro, elemento sin el cual el teatro no existiría: el actor*³⁴⁰.

A *Shchepkin* le entristecía ver que la nueva generación teatral que le sucedería no estaba haciendo uso de la potente herramienta de cambio social que suponía el teatro y que, según él, debía ser utilizado como medio constructivo, social-educacional. De forma análoga a *Gogol*, *Shchepkin* veía el teatro como: *'el asiento desde el que uno debe leer la lección de la vida a toda la multitud*³⁴¹.

Stanislavsky sublimó este entendimiento del teatro como un fin social y repitió esta idea de forma reincidente en todos sus escritos. En palabras de *G. Kristi*, para *Stanislavsky*:

*'Sus deseos de crear "el primer teatro nacional, de contenido moral, accesible a todo el mundo" que implique un factor de educación social y sus deseos de convertir el teatro soviético en "atalaya" del teatro mundial fueron la guía de sus esfuerzos*³⁴².

En lo referente a las ideas generales sobre su metodología de interpretación, se encuentran importantes afinidades entre los dos grandes maestros. *Shchepkin* trabajó

³³⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 71.

³³⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986.

³⁴⁰ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pág. 161.

³⁴¹ En WOODROW MAYERS, pág. 13 (de P. A. Markov (ed.), et al., *Teatral'naya entsiklopedia*. Vol. III, 'Maly Teatr' (Moscow: Ketchem-Nezhdanova, 1964), pág. 648.)

³⁴² G.KRISTI en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 11.

en un sistema de actuación realista: *‘Un actor debe penetrar en el alma de su papel, se debe meter debajo de su piel y no sólo copiarlo por fuera’*³⁴³. Esta idea influyó directamente en la frecuente distinción que *Stanislavsky* hacía respecto a la diferencia entre los tres tipos de actuación: la artesanía, que se basa en la repetición de *clishés*; el arte de la representación, que copia o imita la vida real; y el arte de la vivencia, que la vive. *Shchepkin* representaba junto a *Salvini* e *Isadora Duncan*, entre otros, este arte de la vivencia que *Stanislavsky* entendía como el único auténtico y verdadero.

Para *Shchepkin*, que entendía la obra en su conjunto como un todo, como una unidad en la que las partes se ataban unas a otras, definiéndose entre ellas no de forma individual ni desconectada, ningún papel era pequeño y ninguno debía ser tampoco demasiado grande como para dominar la obra. De la ocasión en que interpretaba a *Famusov* en *‘Desdichado por ser inteligente’*, junto a *Samarin* que hacía de *Chatsky*, *Shchepkin* dijo:

*‘No hace mucho aprendí algo ya de Viejo. Estábamos haciendo Desdichado por ser inteligente, en la última escena en donde Chatsky expone esas amargas palabras respecto al prejuicio contemporáneo y la mezquindad de la sociedad, Samarin lo estaba interpretando tan bien que yo, como Famusov, me emocioné y me metí tanto en el papel, que cada una de las expresiones de Chatsky me convencían más de su locura. Me perdí en lo extraño de esta idea y con frecuencia sonreí mirando fijamente a Chatsky hasta que, finalmente, tuve que contenerme para no soltar una carcajada. Todo esto resultó tan natural que el público empezó a reírse de forma entusiasta y la escena sufrió desde entonces. Después me di cuenta de que fue mi culpa y que tenía que tener más cuidado, especialmente en la escena en la que Famusov no es el foco de atención. Mi hija y yo deberíamos haber sido sólo decorado, porque toda la escena era de Chatsky’*³⁴⁴.

De estas reflexiones surgieron las ideas de *Shchepkin* sobre la importancia de cada personaje, por muy pequeño que sea, así como sobre la necesidad de trabajar en grupo durante los ensayos (Conjunto), práctica nada habitual hasta entonces en el *Maly*³⁴⁵. El concepto, que también apuntaba *Zotov* de forma contemporánea, fue absorbido por *Stanislavsky* hasta tal punto que la frase: ‘No hay papeles pequeños

³⁴³ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 140.

³⁴⁴ METTEN, Charles. *Mikhail Shchepkin: ‘Artist and lawgiver of the Russian Stage’*, Educational Theatre Journal, Vol. 14, No.1 An Issue Devoted to Acting and Directing, mar., 1962, pág. 36 (de la carta de *Shchepkin* a *Annenkov* el 12 de noviembre de 1853)

³⁴⁵ *Ibidem*, pág. 37 (de Alexander Bakshy, *The Path of the Modern Russian Stage* (Boston: John W. Luce & Company, 1918), pág. 20.)

sino actores pequeños' se le ha atribuido a él tradicionalmente, a pesar de que fue acuñada por *Shchepkin*.

La importancia de los ensayos que ya esbozaba *Zotov*³⁴⁶, era básica también para *Shchepkin*, famoso por lo exhaustivo y minucioso en la preparación y práctica de sus personajes. *Shchepkin* amplió la utilidad de los ensayos de *Zotov* utilizándola como apoyo para una de las ideas clave de su técnica, el conjunto³⁴⁷:

*'Fue mérito de Shchepkin que la subordinación de la actuación individual en favor de la efectividad general de la producción se convirtiera en algo tan popular. Siempre trató de presentar la obra como un todo, como una unidad (...) Este concepto relativo a la importancia del conjunto a través de los ensayos fue una práctica única en el Maly de aquel momento'*³⁴⁸.

Se establece una doble relación entre este párrafo y la técnica de *Stanislavsky*: por un lado, se acopió de la idea de 'conjunto' y por otro, impuso la rutina de ensayos³⁴⁹ como vía de aprendizaje práctico de su Sistema y como calentamiento indispensable antes de la actuación. El concepto de trabajar en 'conjunto', que también había anotado *Zotov*, fue para él una necesidad en el espectáculo teatral. Se trataba de trabajar como una '*sinfonía en la que cada instrumento se pierde en el todo*³⁵⁰ y el no hacerlo conducía a la 'muerte del arte'³⁵¹:

'Nuestro arte es un arte colectivo. No nos basta tener algunos intérpretes brillantes en cada espectáculo. Tenemos que pensar en concebir el espectáculo

³⁴⁶ SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 372-74.

³⁴⁷ 'Para *Shchepkin* "conjunto real" significaba una verdadera adherencia al texto. Para él no importaba cuán real y conmovedora pudieran ser las pasiones de un actor, en ningún caso se le debía permitir ir más allá de la extensión de la idea con la que trabajaba el dramaturgo que escribió la obra', en: METTEN, Charles. *Mikhail Shchepkin: 'Artist and lawgiver of the Russian Stage'*, Educational Theatre Journal, Vol. 14, No.1 An Issue Devoted to Acting and Directing, mar., 1962, pág.47, (de GORCHAKOV, Nikolai A. *The Theatre in the Soviet Russia*, traducido por Edgar Lehrman, NYC, 1957, pág. 6.)

³⁴⁸ BAKSHY, Alexander. *The Path of the Modern Russian Stage* (Boston: John W. Luce & Company, 1918), pág. 20, en: WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 36.

³⁴⁹ Diderot, cuya '*Paradoja del comediante*' *Stanislavsky* había leído y sobre la que tenía numerosos apuntes, ya había insistido antes en la importancia de los ensayos y del conjunto: '*¿Sabéis el objeto de esos ensayos múltiples? Establecer un equilibrio entre los talentos diversos de los actores, de manera que resulte una acción general que tenga seriedad; y cuando el orgullo de uno de ellos se niega a este equilibrio es siempre a expensas de la perfección del todo, en detrimento de nuestro recreo; pues es raro que la excelencia de uno solo nos compense de la mediocridad de los otros, que hace resaltar*', en: *DIDEROT, Denis. La paradoja del comediante, traducción de Ricardo Baeza, Clásicos Universales, Gobierno del Estado de Veracruz, noviembre de 2001, pág. 42.*

³⁵⁰ CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*, Routledge, 2ª edición, octubre 2008, pág. 31 (de Pashennaia, 1995: 104-105).

³⁵¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 349.

*como una conjunción única y armoniosa de todos sus elementos, como una obra teatral*³⁵².

La principal innovación explícita respecto a *Shchepkin* y *Zotov* fue que *Stanislavsky* expandió la idea de 'conjunto' a todos los estamentos teatrales y no sólo a los actores. Todas las partes integrantes del entramado escénico debían caminar de acuerdo hacia un mismo objetivo creador que era, dentro de la obra el 'superobjetivo' que dejó implícito el dramaturgo³⁵³. El arte surgía entonces a partir de un trabajo en equipo coordinado a través de la razón, el sentimiento y la voluntad. Todo en un orden, puesto que:

*'(...) en el caos no puede haber arte. El arte es orden, armonía. (...) Lo que me importa es que la creación de un solo pintor o de un conjunto colectivo de la escena sea íntegra y perfecta, coherente y armoniosa, para que todos los participantes y creadores del espectáculo se subordinen a un único objetivo creador*³⁵⁴.

La misma idea se repitió en sus trabajos teatrales:

*'La armonía del todo nace de las combinaciones de las interacciones y proporciones de muchas partes independientes'*³⁵⁵

Stanislavsky aspiraba a introducir entre sus discípulos y camaradas la práctica de un *toilette-afinación*' de quince minutos de preparación antes de cada ensayo o función. Para respaldarlo se refirió a las palabras que escribió *Aksakov*³⁵⁶ y que recuerdan la importancia que para *Shchepkin* tenían los ensayos:

*'En sus cincuenta años de actividad teatral Shchepkin no sólo no omitió un solo ensayo, sino que incluso nunca llegó tarde. Jamás interpretó un papel aunque fuera por centésima vez, sin haberlo leído la noche anterior al acostarse a dormir, aunque hubiera regresado muy tarde a su casa y sin ensayarlo como corresponde en la prueba matinal, el día de la representación*³⁵⁷.

³⁵² TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pp. 168-69.

³⁵³ *'(...) que determina su orientación ideológica y confiere el matiz social correspondiente a su creación'* De notas a pie de página 68, en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 139.

³⁵⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 87.

³⁵⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 88.

³⁵⁶ *Sergei Timofeevich Aksakov* (1791-1859), escritor ruso y buen amigo de *Shchepkin*.

³⁵⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 149.

Querer definir la importancia de los ensayos en el trabajo de *Stanislavsky* supondría querer abarcar toda su vida y su obra. *Carnicke* explica como ya desde 1898 para la producción de *La gaviota*, en el MAT se llevaron a cabo cincuenta y un ensayos, tres de ellos con vestuario³⁵⁸ y uno de los cuales se extendió durante ocho horas seguidas. Cuando la obra se estrenó, *Stanislavsky* consideraba que todavía '*no estaba suficientemente ensayada*'³⁵⁹. Contextualizado, la tremenda innovación de *Stanislavsky* se hace patente cuando se relacionan las seis obras que estrenaba el MAT cada año frente a los estrenos semanales que se hacían en el resto de los teatros comerciales³⁶⁰. *Toporkov* transcribió las palabras de su maestro *Iakovlev* que lamentaba la situación en las provincias a este respecto:

'Los estoy preparando para la carrera de actor...La mayoría de ustedes se verá obligada a trabajar en los teatros del interior. Tendrán que aprender papeles en un par de ensayos'³⁶¹.

Desde 1905 hasta 1912, *Stanislavsky* se dedicó a investigar en sus escuelas-laboratorio las posibilidades que se abrían a partir del entrenamiento actoral. En aquel momento entendía que la preparación del actor era en sí una cuna de creación artística. Durante su vida, empleó todo tipo de innovaciones técnicas, ejercicios, improvisaciones e investigaciones para lograr su objetivo de vivencia y encarnación. Desde 1912 y hasta, prácticamente sus últimos años, delegó el trabajo en las escuelas y se dedicó a la actuación y la dirección del MAT y sus producciones. Pero al final de su vida, los ensayos se convirtieron en la herramienta esencial de su pedagogía, en la forma de transmitir su Sistema, el fin último de sus trabajos e investigaciones. El lugar en el cual proceder a la transformación real del texto en la vida auténtica del personaje a través del actor. *Toporkov* anotó las palabras de *Stanislavsky* con motivo del ensayo de *Tartufo*³⁶²:

'No es mi propósito ni muchísimo menos montar un espectáculo, no me interesan ya los laureles de director (...) Lo que me importa es transmitirles todo lo que pude acumular a lo largo de mi vida (...) Al irme de este mundo, quiero legarles las bases

³⁵⁸ Hasta 1894 los Teatros Imperiales no habían empezado a hacer ensayos con vestuario. *Nemirovich-Danchenko*, tuvo mucho que ver con ese logro a través de los artículos y críticas que hizo durante la década de 1880 sobre las producciones suyas que se hacían en el Maly, en: HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999, pág. 307.

³⁵⁹ CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*, Routledge, 2ª edición, octubre 2008, pág. 31.

³⁶⁰ *Idem*.

³⁶¹ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pp. 39-41.

³⁶² El trabajo póstumo e inconcluso de *Stanislavsky* en el Teatro del Arte fue la preparación de la obra de *Molière* '*Tartufo*'. El maestro inició esta labor poco antes de su muerte, con un reducido número de actores y con fines exclusivamente pedagógicos. La obra se estrenó el 4 de diciembre de 1939. La dirección la completó *Kedrov*.

*de esta técnica. No pueden ser transmitidas oralmente ni por escrito. Tienen que ser estudiadas en la práctica. Si en nuestro trabajo conseguimos un buen resultado y ustedes llegan a comprender esta técnica, en el futuro se irá desarrollando y propagando*³⁶³.

Sobre las lecturas preliminares, *Shchepkin* recalcó que eran necesarias, incluso antes de que el reparto estuviera decidido. Pedía consejo al dramaturgo e insistía en que éste atendiera a los ensayos para leer la obra, discutir su significado y ofrecer notas sobre los decorados, vestuario, caracterización, etc.:

*‘Sabes mejor que nadie que esta obra, más que ninguna otra, necesita ser leída por ti ante el director y los actores (...) Por favor, no sólo dánosla; léela con nosotros un par de veces (...)*³⁶⁴

En este sentido, el joven *Stanislavsky*, según *Magarshack* por la propia inseguridad en su buen criterio literario, se mantuvo alejado de los grandes literatos de su tiempo. En sus propias reminiscencias de la primera parte de su vida, no menciona ningún encuentro con escritor alguno de renombre a parte de *Leo Tolstoi*, a quien conoció por casualidad y delante del cual se comportó como un ‘niñato’³⁶⁵. En el caso de *Nemirovich-Danchenko*, fue él quien tomó la iniciativa de presentarse a *Stanislavsky*³⁶⁶. En su madurez artística sí intercambió experiencias e ideas con dramaturgos como *Gorki* o *Maeterlinck*.

Shchepkin instauró el concepto de ‘actuación total’ sobre el que después esgrimiría *Stanislavsky* su Sistema. Los principios fundamentales de la teoría de la interpretación de *Shchepkin* se exponen a continuación:

‘1. Honestidad y verdad a la hora de caracterizar a través de la observación sensible de la vida; 2. Dedicación extensa al arte del teatro a través de disciplina y la lucha constante por mejorar a través del control magistral del cuerpo y de la voz; 3. Establecimiento de una fácil coordinación entre gestos y efectos vocales con continua y diligente práctica; 4. Transformación externa vía atención meticulosa a los detalles del set, el maquillaje y el vestuario; 5. Concentración total sobre el escenario, recordando la importancia de escuchar y estar en silencio sobre el escenario, sabiendo que el público está ahí, pero ignorándolo durante la actuación;

³⁶³ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pp. 168-69.

³⁶⁴ *Ibidem*, pág. 37 (de la carta a *Gogol* en referencia al Inspector General en 1836)

³⁶⁵ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 149.

³⁶⁶ *Ibidem*, pág. 150.

6. Conjunto; 7. Educación general y artística; 8. Aproximación psicológica para convertirse en el personaje sobre el escenario³⁶⁷.

El punto 1 ya ha sido analizado. Respecto al trabajo del actor sobre la voz y el cuerpo, *Stanislavsky* dedicó sendos capítulos de sus obras completas a su estudio y perfeccionamiento. Ambas materias fueron parte constante de las distintas concepciones de plan de estudios que *Stanislavsky* elaboró durante su carrera. En lo referente al cuerpo *Stanislavsky* siguió principalmente las ideas de *Delsarte*³⁶⁸, *Dalcroze*³⁶⁹ y *Duncan*³⁷⁰ y su gurú en el estudio de la voz fue *Volkonsky*³⁷¹. El capítulo II de TACE estaba dedicado al desarrollo de la expresión corporal y el III al de la voz y el lenguaje³⁷². Igual que *Shchepkin* en el apartado 3, *Stanislavsky* recordaba frecuentemente en su obra la importancia de la práctica constante y continua de todo tipo de ejercicios a lo largo de la vida del actor. La encarnación era para *Stanislavsky* un proceso complejo que desarrolló extensamente en TACE y en el que la caracterización de *Shchepkin* corresponde al capítulo VII. Respecto al punto 5, concentración, *Stanislavsky* defendió en TACV las conocidas teorías sobre los 'Círculos de atención'³⁷³. En la década de 1930, *Stanislavsky* cesó de promover la utilización de esta técnica, sin dejar por eso de favorecer la indispensable concentración de los actores a través de otros medios, como la ejecución de específicas acciones físicas relacionadas con los objetivos de la obra. El apartado 5 coincide también con las ideas de *Stanislavsky* sobre la 'escucha mutua' y la 'soledad en público', ampliamente desarrolladas en el Capítulo X: Comunción, de TACV³⁷⁴. Allí

³⁶⁷ WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 49.

³⁶⁸ *François Delsarte* (1811-1871), destacada figura francesa que elaboró un minucioso trabajo de investigación cuya meta era descubrir la relación entre el lenguaje gestual y sus significados emocionales.

³⁶⁹ *Émile Jaques-Dalcroze* (1865-1950), compositor y músico suizo responsable del desarrollo de la teoría de los eurytmos y del aprendizaje de la música a través de movimiento.

³⁷⁰ *Isadora Duncan* (1878-1927) bailarina norteamericana, amiga personal de *Stanislavsky* y considerada la renovadora del ballet clásico y una de las precursoras de la danza moderna

³⁷¹ S.M. *Volkonski* (1860-1937) autor de "La palabra expresiva", maestro de rítmica de *Stanislavsky* (*Tendencias críticas en el teatro, Volumen 1998 Escrito por Osvaldo Pellettieri, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, pág. 22.*) y precursor de que éste integrara la materia "leyes del lenguaje" en el programa de la educación del actor.

³⁷² *Stanislavsky* investigó y se dejó asesorar por maestros especializados en las distintas disciplinas cuyas influencias se estudiarán con más detenimiento en los bloques correspondientes de este trabajo. Sobre ética y disciplina *Stanislavsky* escribió el capítulo X de TACE. Y pensaba incluir otro apartado de adiestramiento y disciplina como parte de los materiales de enseñanza de su sistema. Sus notas al respecto se pueden leer en: TACE, Quetzal, 1979, pág. 355.

³⁷³ 'Hasta ahora hemos abordado los objetos en forma de puntos. Ahora os mostraré el llamado Círculo de atención. Ya no se trata de un solo punto, sino de un sector de pequeña extensión y que encierra muchos objetos independientes. La mirada va pasando de uno a otro, pero no sale de los límites trazados por el Círculo de atención', en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 131.

³⁷⁴ *Soledad en público: 'Está usted en público porque estamos aquí todos nosotros. Está solo, porque lo separa de nosotros un pequeño Círculo de atención'* En: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 132.

fue también donde difundió su particular visión de la interacción entre los miembros de la obra y el público a través de la emisión de radiaciones³⁷⁵. Para terminar, *Shchepkin* insistía en la importancia de la educación general y científica del artista, y más concretamente, en su formación en temas de psicología. *Stanislavsky* tuvo en cuenta estas dos consideraciones: *‘El artista principiante debe preocuparse antes de nada por su educación’*³⁷⁶; premisa imprescindible en la ideología stanislavskiana, si se entiende que, para poder educar a las masas, los artistas deben primero ser educados, tanto en cultura general como en ética: *‘A fin de cumplir la misión social del artista, es necesario ser un individuo con suficiente educación y nivel’*³⁷⁷. *Stanislavsky* se dedicó, especialmente, al estudio de la psicología cuyo análisis tuvo una enorme incidencia en la formulación de su Sistema³⁷⁸.

Otro de los conceptos clave en la obra de *Stanislavsky* se refiere a la sustitución jerárquica del director a favor del actor como núcleo de la obra artística. El propio *Stanislavsky* reconoció que esta idea la había tomado de *Shchepkin*:

*‘Engendrado por el germen de las ideas de Shchepkin, nuestro teatro siempre reconocía que el lugar primordial en el escenario pertenecía al artista. A causa de él, por y para él, se hacía todo lo que era posible’*³⁷⁹.

Asimismo, *Stanislavsky* tomó directamente el concepto shchepkianiano de ‘disposición interior’³⁸⁰ en el capítulo XIV de TACV, llamado entonces ‘la actitud interior en la escena’. Idea que también utilizó en el capítulo V de TACE al hablar de Tempo-ritmo:

‘El tempo-ritmo de un espectáculo dramático se crea, en gran parte, de un modo casual, espontáneamente (...) si el actor se encuentra en buena disposición interior’

³⁷⁵ El concepto de Radiación *Stanislavsky* lo tomó de *Ribot*. *Stanislavsky* obtuvo de las obras del destacado científico francés *Théodule Armand Ribot* (1839-1916), representante de la escuela experimental, muchas informaciones útiles sobre temas de psicología que le interesaban. Terminó de conformar toda una serie de ideas a este respecto ayudado también por el yoga de *Ramacharaka* en el que le introdujo *Leopold Sulerzhitsky* (1872-1916) y *Leo Tolstoi* (1828-1910).

³⁷⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 23.

³⁷⁷ *Ibidem*, pág. 24.

³⁷⁸ *Stanislavsky* estudió las ideas de numerosos psicólogos y filósofos. Pero de forma sintética se sustrae que las principales influencias en este sentido fueron, como ya se ha dicho, primero las de *Ribot* y más adelante las de *Sechenov* y *Pavlov*, coincidiendo con la formulación de la teoría sobre las acciones físicas.

³⁷⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 220.

³⁸⁰ *‘Algunas veces actuarás mal, otras satisfactoriamente, esto frecuentemente dependerá de tu disposición interior, pero siempre actuarás verdaderamente’*. De la carta a S.V. Shumsky del 27 de marzo de 1848, en: WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985, pág. 120.

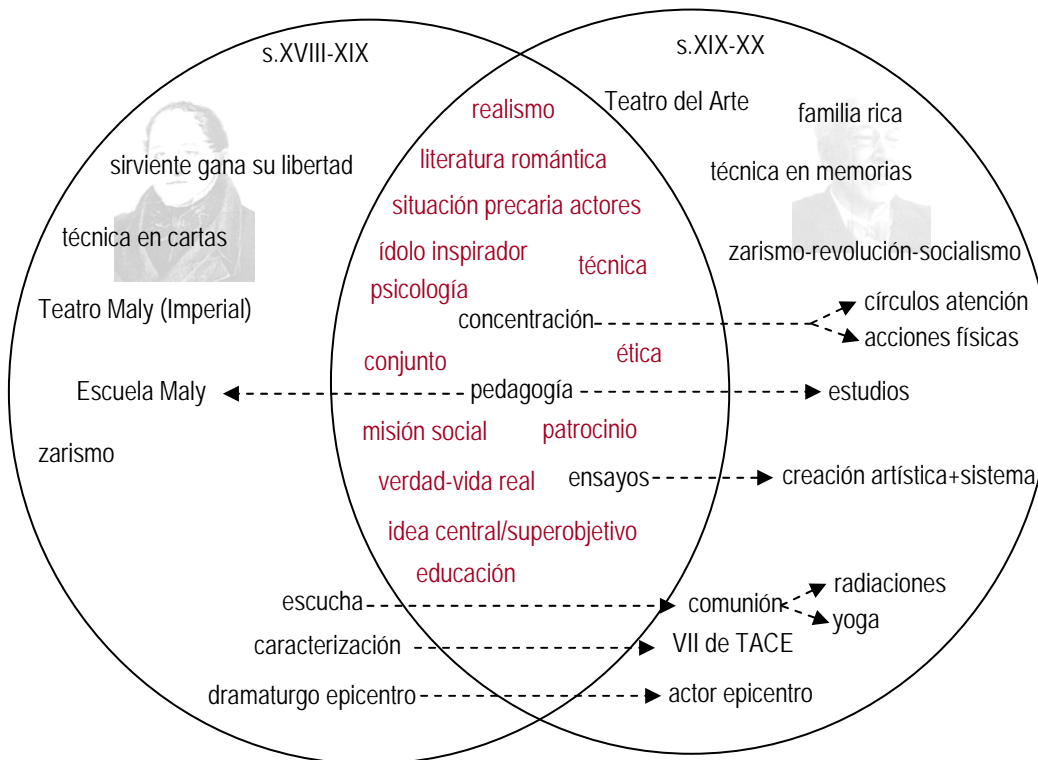
y el espectador responde, entonces la correcta vivencia del tempo-ritmo se establecen por sí solos³⁸¹.

Como guinda final que termina de demostrar la vital influencia que *Shchepkin* ejerció sobre *Stanislavsky*, en la página final de TACV, la última de las dos obras revisadas y acabas en vida por el autor, leemos que *Tortsov* cita a *Shchepkin* cuando le dice a *Kostya*:

'Puedes interpretar mejor o peor (esto depende a menudo del estado de ánimo), pero interpreta sinceramente' A esto deben dirigirse sus esfuerzos y sus preocupaciones artísticas³⁸².

En resumen:

Cuadro 4. RELACIÓN ENTRE SHCHEPKIN Y STANISLAVSKY



Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias bibliográficas.

³⁸¹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág.158.

³⁸² *Ibidem*, pág. 333. Esta frase la repite, además, sucesivamente en todas sus obras.

3.4. LAS ESCUELAS DE SUS CONTEMPORÁNEOS Y STANISLAVSKY

Desde muy temprana edad los actores acudían a las Escuelas de los Teatros Imperiales, fundadas en el siglo XVIII. Allí estudiaban ballet clásico, danzas cómicas y de caracteres, mímica, pantomima y esgrima y, desde principios del siglo XIX, *haute école*. Todo el régimen de la escuela, en la que los alumnos vivían, estaba adaptado a los requerimientos del arte dramático. De esta forma, uno de los resultados de su entrenamiento era un desarrollo completo del cuerpo³⁸³. *Stanislavsky*, que conoció en su juventud a muchos de los actores de la tradición, que venían de la escuela de ballet, se veía a sí mismo como ‘torpe’ en comparación con ellos y se planteaba si sería capaz de desarrollar una carrera en el campo de la interpretación debido a su falta de preparación física. La importancia que le dio al dominio del cuerpo y los músculos en TACE es el resultado de su propia inseguridad al respecto.

Sin embargo, no todos los actores pasaron por las escuelas de ballet. La atracción del teatro era enorme. Algunos actores de familias ricas o nobles se escapaban para trabajar como actores de provincia³⁸⁴. Los intérpretes más talentosos se movían de las ciudades pequeñas a las grandes y de allí, finalmente, a Moscú. En su vejez, relataban a sus discípulos sus primeras tribulaciones, sus primeros pasos, el cariño con el que habían trabajado incluso en los papeles más insignificantes, impartiendo gran valor a cada gesto, a cada palabra pronunciada sobre el escenario. La verdad de la actuación consistía en unir todas las sombras de la emoción sin énfasis por una auténtica fuerza de sentimiento interior. A esta teoría de ‘emoción’ y ‘sentimiento interior’ *Stanislavsky* llegó después de varios experimentos.

Stanislavsky consideraba que, para el teatro, había resultado otro gran mal la creación de una enorme cantidad de pequeños estudios, círculos dramáticos y escuelas. En ‘*Mi vida en el arte*’ describió la situación de aquel momento:

*‘Se había generalizado la manía de la enseñanza; cada artista debía tener su propio Estudio y sistema de enseñanza. Los artistas dotados de talento auténtico no tenían necesidad, puesto que aumentaban sus entradas con los recitales y el cinematógrafo. Pero fueron precisamente los menos talentosos los que se arrojaron a la enseñanza’*³⁸⁵.

Vasily Osipovich Toporkov (1889-1970), actor y autor de ‘*Stanislavsky dirige*’, curiosamente en inglés ‘*Stanislavsky in rehearsal*’ (*Stanislavsky* en el ensayo), efectúa una comparativa que termina de despejar las dudas sobre las principales innovaciones de *Stanislavsky* respecto a sus

³⁸³ SAZONOV, Julie. *Stanislavsky*, Slavonic and East European Review, 18, 1939, pág. 185.

³⁸⁴ *Ibidem*, pág. 186.

³⁸⁵ *Ibidem* pág. 396.

predecesores y contemporáneos. *Toporkov* había estudiado en la Escuela Teatral Imperial de San Petersburgo, en donde la máxima autoridad era el célebre actor del teatro Aleksandrinsky, *Vladimir Nikolaevich Davydov*³⁸⁶. *Davydov* era el primer actor del Aleksandrinsky, encargado del papel de *Ivanov* en la obra homóloga de *Chejov*. *Sadonov*, atribuye el comienzo de la carrera dramática de *Chejov* al éxito que logró esta puesta en escena³⁸⁷.

De las enseñanzas recibidas de *Davydov*, *Toporkov* destacó ‘una disciplina ejemplar’. Las clases prácticas consistían en ‘una charla interesantísima sobre teatro’ de *Davydov* con sus discípulos y en la que se recordaba a los grandes intérpretes rusos. Después se pasaba a ensayar la obra y *Davydov* evaluaba los fallos y aciertos de interpretación:

*‘Todas las explicaciones resultaban claras, lógicas y convincentes. Los alumnos, entonces, se lanzaban al escenario, empezaban a ensayar, para darse cuenta inmediatamente de que todo lo que les había parecido tan sencillo, claro y fácil, les resultaba en realidad inabordable, que con su endeble técnica no podían afrontar ni la centésima parte de la tarea que les proponía el amado maestro (...) El gran maestro se dormía (...) o lleno de indignación, empezaba a regañar a todos sus alumnos (...)’*³⁸⁸

Toporkov también recordaba que *Davydov*, frustrado ante la incapacidad de sus discípulos, ‘corría al escenario para hacer de un modo genial todos los papeles’³⁸⁹. *Stanislavsky* criticó que los profesores eruditos aportaran todo tipo de información sobre la obra, pero potenciaran escasamente la sensibilidad artística de sus pupilos: ‘Se exigía a los alumnos que repitieran lo que hacían sus maestros’³⁹⁰. Según *Stanislavsky* se tenía claro qué era lo que se quería conseguir, pero no se enseñaban las herramientas necesarias para alcanzarlo: ‘Había una falta de base y de sistema’³⁹¹. Refiriéndose a otros pedagogos de aquella época *Toporkov* corrobora esta idea:

*‘Poseían, cada uno, su manera individual, sus triquiñuelas de la enseñanza y la educación de los jóvenes actores, pero todos ellos adolecían de una característica común: la falta de una base teórica sólida y de un armonioso sistema pedagógico (...) La declamación y hasta la melodeclamación estaban en su auge y la Escuela le pagaba su tributo’*³⁹².

³⁸⁶ Conviene distinguir entre *Aleksander Davidovich Davydov* (1856-1910), cantante de ópera famoso por sus interpretaciones de danzas zingaras y a quien *Stanislavsky* recuerda en ‘*Mi vida en el arte*’, haber conocido ya en la decadencia de su carrera artística (STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 253.) y *Vladimir Nikolaevich Davydov* (1849-1925), profesor de teatro y actor principal del Aleksandrinsky de San Petersburgo desde 1880 a 1924, había trabajado mucho en las provincias desde 1867. Fue el *Ivanov* original de la obra de *Chejov* en 1887. *Selenick* menciona que al final de su vida *Chejov* recordó aquella interpretación como una de las más ‘remarcables’ que se habían hecho de todos sus personajes, en: SELENCICK, Laurence. *The Chejov theatre: a century of the plays in performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 79-80.

³⁸⁷ SAZONOV, Julie. *Stanislavsky*, Slavonic and East European Review, 18, 1939, pág. 185.

³⁸⁸ TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pp. 34-36.

³⁸⁹ Ídem.

³⁹⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 72.

³⁹¹ Ídem.

³⁹² TOPORKOV, pp. 34-36.

Davydov convergía con *Stanislavsky* en el consejo que ambos daban al artista de vivir intensamente, observándose a sí mismo y aprendiendo de la propia experiencia. La biblioteca de recuerdos, sensaciones y emociones vividas por el actor son los ingredientes de la 'memoria emotiva'³⁹³ de la que éste se nutre para lograr la ansiada verdad escénica. El intérprete construye el personaje a partir de la propia vida, análoga a la del papel³⁹⁴. *Stanislavsky* decía: *'Deja al artista vivir, déjale estar encantado, decepcionado, feliz; déjale sufrir, amar y vivir a través de la completa gama de emociones humanas, pero déjale también, al mismo tiempo, recrear su vida y sus emociones en el arte'*³⁹⁵. De forma análoga, la frase: *'¡Vive, vive y vive! ¡Doscientas veces vive! (...) Ese es mi encargo básico para ti'*, se le atribuye a *Davydov* en las memorias de su pupilo *Khodotov*³⁹⁶. Además de en las de *Khodotov*, *Davydov* es citado en muchas de las autobiografías de los actores rusos contemporáneos como *'un profesor muy influyente'*³⁹⁷, pero al contrario de lo que hiciera *Stanislavsky*, *Davydov* no dejó por escrito ninguna de sus teorías³⁹⁸.

Davydov, igual que *Stanislavsky*, luchó toda su vida por modificar los prejuicios que sobre los artistas existían en la Rusia de su tiempo. *Stanislavsky* y *Davydov* coincidieron en su intento por neutralizar esas críticas presentando el teatro como un elevado ideal y la profesión de actor como una persona a su servicio. *Davydov* dijo: *'El arte me sonrió amablemente, pero yo merecí esa sonrisa, porque fue para él, para el arte que yo existí, después de todo, ¡trabajar, y labrar para él merece la pena! De hecho, es la mayor alegría y adorno de la vida'*³⁹⁹. *Stanislavsky* se empeñó en mejorar las condiciones del actor y la imagen que de él se tenía en la sociedad de su época:

'Para subir al pedestal de fama artística merecida, el actor debe además de pulir sus cualidades interpretativas, convertirse en un hombre ideal. Este punto de vista se volvió cada

³⁹³ Partiendo de las conclusiones de *Ribot* sobre la presencia de una memoria afectiva del hombre. *Stanislavsky* investigó el papel de ésta en la creación artística. Desarrolló y profundizó las conclusiones teóricas de *Ribot* y reemplazó su término 'memoria afectiva' por el concepto más completo y exacto de 'memoria de las emociones' o 'memoria emotiva'.

³⁹⁴ En aquel momento existía una opinión generalizada y expresada en la prensa referente a *'la limitación del Círculo de su creación dentro de los límites de esta experiencia personal'* que no permite al actor interpretar papeles que no le sean cercanos por su configuración psíquica. *Stanislavsky* buscó respaldo en la psicología científica de *Ribot* para defenderse de las críticas: *'Esta idea está basada en una total confusión ya que todos los elementos de la realidad a partir de los cuales nuestra fantasía crea su nunca vista creación también son extraídas por ella de nuestra experiencia limitada, siendo que la riqueza y la diversidad de estas creaciones sólo se alcanza mediante combinaciones de los elementos extraídos de la experiencia'*, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 238.

³⁹⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *My life in Art*, traducido por J.J. Robbins al inglés, Little Brown and Co, NYC, 1924, pág. 38 (En MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 170.)

³⁹⁶ KHODOTOV, N.N. (1898-?), *Cerca y lejos*, Iskusstvo, Leningrado-Moscú, 1962, pág. 42 (En MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 170.)

³⁹⁷ MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pp. 249-252.

³⁹⁸ Ídem.

³⁹⁹ DAVYDOV, V.N. (1854-1915) *Una historia sobre el pasado*, Iskusstvo, Leningrado-Moscú, 1961, pág. 228 (En MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pág. 206.)

vez más y más característico de la concepción que Stanislavsky tenía sobre las tareas que el actor tenía para consigo mismo y con la sociedad, y fue una de las más poderosas influencias que le llevó a la concepción de su Sistema no sólo como un camino para conseguir la perfección escénica, sino también como una estilo de vida⁴⁰⁰.

Davydov y Stanislavsky procedían de una familia acomodada. Esa fue una de las razones que llevó a ambos a trabajar por y para la educación del actor. Como fin último se proponían lograr la elevación del arte que haría ascender el escaso respeto social que se tenía entonces por el oficio de intérprete. En el caso de Davydov, según Strepetova, el teatro podría significar algo más: 'Sólo en el teatro puede encontrar Davydov, el hijo de un noble, un lugar confortable para sí mismo y su homosexual mentor y amante'⁴⁰¹. Éste es otro de los puntos de discordancia entre los dos maestros al haber sido Stanislavsky, según la mayor parte de los autores estudiados, un hombre tradicional, conservador e incluso puritano.

Respecto a otro de sus maestros, Iakovlev, Toporkov describió importantes diferencias con Davydov que lo aproximaban más a Stanislavsky. En primer lugar, 'Iakovlev jamás subió a las tablas para una demostración como solía hacer Davydov'⁴⁰². Por otra parte Toporkov dijo haber encontrado en Iakovlev 'el embrión del futuro método de las acciones físicas simples sobre el escenario'⁴⁰³. Iakovlev recordaba a sus alumnos que debían interpretar la vida real y que cualquier cosa que hicieran en el escenario, como tomar té, mondar patatas, etc., lo debían hacer con un realismo absoluto⁴⁰⁴.

Tanto V.N. Davydov, como I.N. Iuriev, A.R. Petrovsky, I.E. Ozarovsky, A.A. Sanin y o S.I. Iakovlev, contribuían, cada uno a su manera, en la tarea común de la educación del actor. Todos ellos reconocían la importancia de la escuela teatral, desinteresadamente⁴⁰⁵ y sin encontrar apoyo moral para su obra entre los colegas que consideraban la inspiración natural como única fuente de talento.

Savva Ivanovich Mamontov (1841-1918) fue un magnate de los ferrocarriles, vecino y primo político de Stanislavsky, que gastó una considerable suma de su fortuna ejerciendo de mecenas de su pasión, el teatro, montando espectáculos, particularmente de ópera, que

⁴⁰⁰ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 67.

⁴⁰¹ La relación entre Pogonin y Davydov está descrita por STREPETOVA, P.A. en: *Días pasados: de las reminiscencias de una actriz*, Iskusstvo, Leningrado-Moscú, 1959, pág. 263 (En MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993, pp. 28-29.)

⁴⁰² TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961, pp. 39-41.

⁴⁰³ Ídem.

⁴⁰⁴ Ídem.

⁴⁰⁵ Ídem.

asentaron *nuevos* estándares de producción y diseño escenográfico⁴⁰⁶. *Mamontov* también fue el creador de un estudio teatro y por ello merece su lugar en este apartado. Entre 1873 y 1875 formó el Círculo *Mamontov* que, una década más tarde, derivaría en el Teatro Privado de la Ópera de *Mamontov*, a partir de ahora OPM. *Stanislavsky* era un observador habitual de la vida diaria del OPM desde sus primeros días ‘italianos’⁴⁰⁷ allá por 1885, e incluso llegó a hacer algunas colaboraciones con ellos⁴⁰⁸. Aunque el concepto de estudio-laboratorio fue designado por *Meyerhold*⁴⁰⁹, según *Haldey*, la idea ya había sido explotada por *Mamontov* algunos años antes. Para ella, en el OPT se desarrollaban dos aproximaciones diferentes de producciones, una para lucimiento de sus estrellas y otra que experimentaba con el diseño, el movimiento escénico y la *mise-en-scène*. En esta última, además:

*‘Se le daba mucha atención a la actuación de todos los miembros de la troupe, incluidos los de coro; las direcciones escénicas compartían distintos tipos de técnicas, combinando la creatividad colectiva con las leyes del director del teatro. Estas aproximaciones se habían hecho a la manera de un estudio teatro’*⁴¹⁰.

Stanislavsky, curiosamente, no mencionó esta faceta pedagógica de *Mamontov* de quien si recordaba:

*‘Quien actuando como Mecenaz en el campo de la ópera y dando valiosas indicaciones a los artistas sobre cuestiones de maquillaje, vestuario, gesto, incluso canto y en general sobre la creación de la imagen escénica (contó con la colaboración de los mejores pintores del momento Vasnetzov, Polienov, Vrubel, etc.), dio un fuerte impulso a la altura operística rusa: promovió a Chaliapin, hizo popular por intermedio de él a Musorski, desechado por muchos conocedores y forjó en su teatro el gran éxito de la ópera de Rimski Korsakov’*⁴¹¹.

Benedetti destaca la imprescindible influencia que *Mamontov* ejerció en la concepción de *Stanislavsky* sobre el diseño escénico⁴¹², sin embargo recalca que *Mamontov* no se preocupaba demasiado por la calidad de las interpretaciones, mientras que *Stanislavsky* sí⁴¹³. El propio *Stanislavsky* lo confirma, diciendo que *Mamontov*, destacó por cuidar la forma, el escenario, la trama que el mismo escribía, pero no tanto la interpretación de unos actores aficionados sin

⁴⁰⁶ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 6.

⁴⁰⁷ Debido a que el repertorio y los artistas eran de procedencia italiana el OPT recibió el apodo de ‘Teatro Italiano de Moscú’, en: HALDEY, Olga. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theatre*, Indiana University Press, USA, 2010, pág. 263.

⁴⁰⁸ En 1894 *Stanislavsky* aparece como *Agasandro* en la producción de *Afrodita*.

⁴⁰⁹ Coincidiendo con la creación del Estudio de la calle Povarskaya en 1905, en: *Ibidem*, pág. 270.

⁴¹⁰ *Ídem*.

⁴¹¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 84-85.

⁴¹² *Viktor Andreievich Simov* fue el principal diseñador de *Stanislavsky*. Había aprendido su oficio en el Teatro privado de la ópera de *Mamontov*. Entró en el MAT el 1 de mayo de 1898, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 20.

⁴¹³ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 22.

técnica que muchas veces no sabían ni su papel: *'En este terreno constantemente discutíamos y reñíamos, y se creó cierta competencia y antagonismo entre sus espectáculos y los nuestros'*⁴¹⁴.

Sin embargo, *Haldey* aporta material inédito y defiende constantemente que *Mamontov* quería ofrecer espectáculos con una producción de calidad superior⁴¹⁵, veía el teatro como el templo del arte puro, y *Stanislavsky* por eso lo llamaba *'el hombre de teatro'*⁴¹⁶. En 1898, en relación al *'Zar Fyodor'* *Stanislavsky* escribió a *Mamontov*: *'Nos gustaría mucho que vinieras al ensayo como el hombre del teatro (...) y un gran artista. Ayudándonos a corregir los errores que no hemos podido evitar en una producción tan complicada'*⁴¹⁷. En una nota rara según *Haldey* 'poco interpretada' de *Stanislavsky*, éste invita a *Mamontov* al ensayo con vestuario de *'El Pájaro azul'* de *Maeterlinck*, estrenado en el MAT en 1908: *'Me gustaría verte en el teatro mañana, como mi maestro de estética'*⁴¹⁸. *Haldey* va más allá presentando una carta de *Mamontov* que pudo haber inspirado el título de la autobiografía de *Stanislavsky*: *'Sólo hay un consuelo, vivir en el arte; (...) busca la belleza y la alegría, ahí reside la felicidad de nuestras vidas'*⁴¹⁹.

Mamontov coincidía con *Stanislavsky* en su concepción realista del arte y en la visión del actor como centro del espectáculo frente a las nuevas vanguardias que imponían al autor y al director como columnas vertebrales del universo escénico. *Haldey* lo atribuye a su experiencia entrenando actores como *Chaliapin*, que aportaba geniales ideas creativas a la interpretación de las producciones⁴²⁰. Otra prueba de la consideración en la que le tenía *Stanislavsky* es el hecho de que *Mamontov* apareciera en el organigrama del Estudio de de la calle Povarskaya como consultor: *Mamontov* propició que diseñadores de la talla de *Nikolai Sapunov*, *Sergei Sudeikin*, *Nikolai Ulyanov*, todos miembros de la rosa azul, que trabajaban para él, entrenaran a *Stanislavsky* en asuntos escenográficos; organizó exhibiciones permanentes de escultura moderna rusa en el lobby del teatro y fue la única persona, además de *Meyerhold* y *Stanislavsky*, invitada a hablar en el encuentro inaugural de la *troupe* que tuvo lugar en el MAT el 5 de mayo de 1905.

A lo largo de este trabajo se han presentado algunas ideas que permiten concebir cómo funcionaban las escuelas pre-stanislavskianas en el momento en que *Stanislavsky* comenzó a edificar su Sistema. Es preciso notar el genial cambio que *Stanislavsky* efectuó a este respecto, no sólo en Rusia, sino también, de forma internacional, a través de sus viajes, libros y de los

⁴¹⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 87.

⁴¹⁵ HALDEY, Olga. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theatre*, Indiana University Press, USA, 2010, pág. 263.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pág. 268.

⁴¹⁷ *Ibidem*, pág. 194.

⁴¹⁸ *Ibidem*, pág. 47.

⁴¹⁹ *Ibidem*, pág. 46.

⁴²⁰ *Ibidem* pág. 195.

alumnos que emigraron y que, a partir del imaginario y la pedagogía stanislavskianas, abrieron sus escuelas en el extranjero⁴²¹.

Barba, en su definición de teatro-escuela, nombra a *Stanislavsky* como el primer reformador de Occidente del s. XX teatral que, a su vez, es el siglo de la pedagogía dramática⁴²². Para *Barba*, esta característica pedagógica no es producto del trabajo de las escuelas académicas oficiales, sino de:

*‘Los Estudios de Stanislavsky, Meyerhold, Vagtangov y Tairov, al Vieux Colombier de Copeau, al Atelier de Dullin, a los proyectos de Craig, Appia, Fuchs, Osterwa, al extremismo intransigente de Decroux, al Living, al laboratorio de Grotowski’*⁴²³.

Los reformadores como *Stanislavsky* entendían que se debía organizar un ambiente en el que aprender no fuera una consecuencia directa de un programa de enseñanza, sino de un ‘ethos’: *‘Fue precisamente la calidad de ese ambiente lo que los reformadores teatrales de nuestro siglo procuraron mejorar luchando, cada cual a su manera, contra las tendencias del propio tiempo’*⁴²⁴. El cuidado de este ambiente aislado del fragor de los teatros y sus representaciones fue una de las prioridades, e incluso la causa, para la creación de los distintos estudios de *Stanislavsky*.

En 1905, *Stanislavsky* y *Meyerhold*, habiendo percibido que las nuevas búsquedas teatrales requerían un gran trabajo previo de laboratorio y que *‘no había lugar para eso en un teatro en el cual se daban espectáculos diarios, donde había obligaciones complicadas y, además, un presupuesto rígidamente calculado’*⁴²⁵, acordaron la creación de un establecimiento especial destinado al efecto. Fue *Meyerhold* quien le dio el nombre de Estudio Teatral: *‘No era un teatro listo para funcionar, ni una escuela para principiantes, sino un laboratorio para experiencias, con artistas más o menos preparados y listos, vale decir maduros’*⁴²⁶. La versión oficial para que el Estudio de la calle Povarskaya nunca se abriera al público fue responsabilizar a la Revolución de 1905: *‘Los moscovitas no tienen más tiempo para el teatro’*⁴²⁷. En realidad, había contradicciones internas respecto al estilo de sus miembros⁴²⁸: *‘Valery Bryusov fue*

⁴²¹ Alla Nazinova (1879-1945), Richard Boleslawsky (1889-1937), Maria Ouspenskaya (1876-1959) o Michael Chejov (1891-1955) en EEUU.

⁴²² BARBA, Eugenio. *La transmisión de la herencia: Lenguaje teatral y conocimiento tácito*, traducción Arturo Rodríguez Peixoto de: *Tacit Knowledge: Heritage and Waste* (conocimiento tácito: herencia y dispersión), en “New Theatre Quarterly” no.63, Cambridge, 2000. Versión con nuevos materiales, pág.10.

⁴²³ Ídem.

⁴²⁴ Ídem.

⁴²⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 295.

⁴²⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 295.

⁴²⁷ HALDEY, Olga. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theatre*, Indiana University Press, USA, 23 de junio de 2010, pág. 200.

⁴²⁸ *Sapunov* y *Sudeikin* impresionistas, no se reconciliaban con la austeridad simbolista de las puestas en escena de *Meyerhold*

categorico, se podía continuar con los principios de Antoine y Stanislavsky o empezar desde el principio⁴²⁹.

Stanislavsky condujo sus experimentos más significativos sobre transmisión de energía durante la primera década del s. XX, a partir de su trabajo con las obras de Anton Chejov. En 1907, tres años después de que Chejov muriera, Stanislavsky dirigió la obra simbolista *'El drama de la vida'* de Knut Hamsun para la que promovió, desde los ensayos, una *'pasión incorpórea'*⁴³⁰. Un año más tarde, el MAT preparó *'Un mes en el campo'* de Turgenev. Durante la preparación del espectáculo utilizó métodos poco ortodoxos de ensayo, designados a desarrollar *'la invisible radiación de voluntad creativa y sentimiento'*⁴³¹ y dirigió al elenco, que estaba compuesto por estudiantes y actores veteranos del MAT, hacia la comunicación silenciosa, a radiar sus estados mentales. Según Magarshack, durante los ensayos, *'los actores nunca decían sus frases y, si se dirigían a los otros, ni siquiera susurraban, como mucho movían sus labios silenciosamente, comunicándose no con palabras, sólo con sus ojos'*⁴³². Aunque el estreno fue un éxito, durante su preparación, Stanislavsky luchó contra la resistencia, el escepticismo e incluso el miedo de la mayor parte de los miembros más veteranos del elenco. Fue entonces cuando se acercó más a Leopold Antonovich Sulerzhitsky (1872-1916), a quien había contratado como asistente personal en 1905, y quien se había convertido en su estudiante más entusiasta. Devoto seguidor de las ideas de Leo Tolstoi y familiarizado con la espiritualidad oriental, Suler había sido marino e incluso había estado en prisión por su pacifismo anterior al MAT. En palabras del propio Stanislavsky: *'Sulerzhitsky fue la primera y, en aquel momento, casi la única persona que estaba interesada en mi investigación en el campo del arte'*⁴³³. En 1911, él y Stanislavsky fundaron el Primer Estudio:

*'Después de las primeras tentativas para expresar el Sistema llegamos, con Sulerzhitzky, a la misma conclusión que habíamos llegado hacía años, por la práctica con V.E. Meyerhold: que el trabajo de laboratorio no puede ser desarrollado en el mismo teatro con sus espectáculos diarios, en medio de las preocupaciones por el presupuesto, por la caja, dentro de las pesadas labores y dificultades de una empresa grande'*⁴³⁴.

⁴²⁹ HALDEY, Olga. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theatre*, Indiana University Press, USA, 23 de junio de 2010, pág. 200.

⁴³⁰ WHITE, R. Andrew. *Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chejov*, Performance and Spirituality, Vol 1, No 1, 2009, pág. 26.

⁴³¹ Ídem.

⁴³² MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pp.305-6.

⁴³³ CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*, Routledge, 2ª edición, octubre 2008, pág. 141.

⁴³⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 369.

Stanislavsky fundó el Primer Estudio 'como un laboratorio en el que desarrollar el Sistema a través de experimentos prácticos en el contexto del ensayo'⁴³⁵. El Primer Estudio tenía como objeto probar las teorías de Stanislavsky y dotar de orden espiritual a los artistas, 'con una devoción casi monástica por descubrir los secretos de la gran interpretación'⁴³⁶. En el título de sus memorias, Stanislavsky escribió de forma implícita la unidad que para él existía entre las dos versiones del actor: la persona y el artista. En los Estudios de Stanislavsky, no se preparaba sólo al intérprete, sino que se cambiaba al 'hombre' se trabajaba sobre 'el propio yo'. Como Burnet M. Hobgood sugiere, 'el objetivo de Stanislavsky era enseñar al actor a probarse a sí mismo y al personaje simultáneamente durante la actuación'⁴³⁷.

Una vez fortificado en sus bases, el Primer Estudio comenzó a llevar una vida artística independiente⁴³⁸. Stanislavsky, a partir de ese momento, volvió a entregarse a la actuación y dirección del MAT, aunque sin dejar de supervisar desde fuera lo que sucedía en el Primer Estudio y el resto de las escuelas-laboratorio que surgieron a partir de él:

'Después del surgimiento del Primer Estudio, nació el Segundo que se formó según la escuela dramática particular de nuestros artistas; N.G. Alexandrov, N.O. Massalitinov y N.A. Podgorny (...) Simultáneamente se estaba desarrollando, bajo la dirección de E.B. Vajtangov, el Tercer Estudio (hoy Teatro Vajtangov) que durante un tiempo se había fusionado con el MAT. Más tarde surgió el Cuarto Estudio que luego tomó el nombre de Teatro Realista (...) Finalmente se formó el Estudio Musical del Teatro de Arte de Moscú (actualmente Teatro Musical Nemirovich-Danchenko) organizado y dirigido por Vladimir Ivanovich (...) Pero no he tomado parte en su actividad artística, al igual que en los Estudios Tercero y Cuarto (...) Por las mismas causas no he de tocar aquí la actividad artística del Estudio Hebreo Habimah, encabezado por N.L. Zemaj, donde, a petición mía, trabajó durante varios años Vajtangov en calidad de profesor, y más tarde como régisseur y donde yo mismo di un curso entero de conferencias respecto a mi Sistema. Menos aún puedo hablar aquí del Estudio Armenio formado bajo la dirección del régisseur S.I. Jachtuov, o de nuestros homólogos extranjeros de la talla de la famosa artista polonesa S. Vaysotzkaia (Stanislavskaia) que había organizado en Kiev, aún antes de la guerra, su propio estudio a semejanza del Primer Estudio. Tampoco podré hablar de quienes actúan ahora en el teatro de Bulgaria, que nos fueron enviados para estudiar por el gobierno búlgaro y ocuparon cargos en nuestro Teatro durante muchos años en calidad de colaboradores o fueron alumnos de nuestra escuela'⁴³⁹.

⁴³⁵ WHITE, R. Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, 2006, nº7, pág. 78.

⁴³⁶ En WHITE, pág. 27.

⁴³⁷ HOBGOOD, Burnet M. *Central Conceptions in Stanislavsky's System*, ETJ, 25 (1973), 149-50, en: WORTHEN, William B. S. *Stanislavsky and the Ethos of Acting*, Theatre Journal, Vol. 35, No. 1, Aporia: Revision, Representation and Intertextual Theatre, The Johns Hopkins University Press, 1983, pág. 34.

⁴³⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 377.

⁴³⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 377-78.

3.5. LOS ARTISTAS DE ANTES DEL MAT

Desde mediados del siglo XIX, entre los actores rusos, predominaron dos tendencias en lo referente a teoría interpretativa: naturalismo inspirado (*vdokhnovennyi*) y naturalismo científico (*nauchnyi*). La primera aproximación tenía que ver con el 'genio' espontáneo del actor individual, procedía de *Mochalov* y fue seguida por *Maria Savina*, *Polina Strepetova* y *Vera Kommissarzhevskaja*. La segunda tendencia surgió de *Mikhail Shchepkin* y pasó a través de *Glikeriia Fedotova* y *Maria Ermolova* hasta *Stanislavsky*. El *nauchny* se basaba en la convicción de que actuar era un profesión especializada, cuyos secretos se podían descubrir, aprender, perfeccionar y reproducir a través del entrenamiento y de un compromiso disciplinado con el arte.

Aunque el genio del *aktersamorodok* (actor natural) nunca cesó de fascinar al público, la tolerancia hacia los actores intuitivos, que no habían estudiado, perdió popularidad después de 1860, cuando los creadores escénicos empezaron a reevaluar la viabilidad profesional y artística de su trabajo. El incremento de la popularidad de *bytovaia dramaturgiia* (obras que representaban la realidad cotidiana rusa), junto con el creciente interés por las ciencias sociales y naturales, animó a algunos actores a explorar aproximaciones alternativas al arte y la práctica del teatro. Estas nuevas corrientes produjeron una larga serie de escaramuzas retóricas en la prensa especializada sobre los méritos relativos al entrenamiento y la educación del actor sistemático⁴⁴⁰.

En '*Mi vida en el arte*', *Stanislavsky* elaboró una lista de los actores que más le marcaron⁴⁴¹. Sorprende que ni *Stanislavsky* ni *Nemirovich-Danchenko* hicieran mención a la influencia que, sobre sus respectivos artes, ejercieron los actores del MAT; sin embargo, *Borovksy* afirma que ese influjo existió y que, además, fue fuerte⁴⁴². En cualquier caso, en el apartado siguiente se analizan sólo los artistas que influyeron a *Stanislavsky* de forma temprana, esto es en su infancia juventud. Conviene recordar que, según los límites acordados al principio de este trabajo, la juventud termina justo en 1898 coincidiendo con la creación del MAT.

El teatro que precedió a *Stanislavsky*, se caracterizó por girar en torno a una estrella que, de una forma más o menos caprichosa, tenía poder sobre un gran número de decisiones artísticas. Es importante matizar que el rol del director de teatro como artista y autor de la producción fue introducido por *Stanislavsky*. Hasta entonces, el responsable de la escena escogía al elenco y

⁴⁴⁰ SCHULER, Catherine. *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth: Glikeriia Fedotova and Polina Strepetova*, Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2000 Vol. 52, Núm. 4, pág. 499.

⁴⁴¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 43.

⁴⁴² BOROVSKEY, Victor. *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, University Of Iowa Press, Iowa, USA, 2001, pág. 63.

escribía las notas necesarias respecto a: 'intérpretes, decorados, muebles, vestuario, pelucas, objetos, etc.'⁴⁴³, pero no podía ser considerado un artista.

Stanislavsky dedicó muchas reflexiones a confeccionar el significado y el papel del actor en el teatro y en la sociedad. Muchas de estas ideas han ido apareciendo a lo largo de este trabajo, pero en resumen se puede sintetizar que, en cuanto al papel del actor en el teatro *Stanislavsky* pasó por dos etapas bien diferenciadas. En la primera, elaborada a partir de la interacción con los *Meinengen*, el director era el centro de la creación. En la segunda, el director seguía siendo una pieza imprescindible, pero era el actor quien ocupaba el núcleo de la escena. Esta forma de pensamiento fue producto de su trabajo en el MAT a partir de 1898.

En el siguiente apartado se analizan las influencias directas básicas más importantes de *Stanislavsky* que corresponden precisamente a su etapa de formación como actor. Las enseñanzas allí recibidas por parte de sus maestros, *Fedotov* y *Glikeria Fedotova*, entre otros, tuvieron una importancia vital en el desarrollo posterior de su Sistema.

En la década de 1930, durante la formalización del método de las acciones físicas (para *Moore*, no completado hasta 1935⁴⁴⁴), *Stanislavsky* desterró la aproximación psicológica en favor de la acción. Los elementos de la técnicas de *Stanislavsky* descritos y estudiados hasta ese momento se mantuvieron en uso, pero mientras antes cada uno era entendido como una posible clave para liberar las emociones del actor, a partir de entonces su uso se convirtió en algo sinérgico. Los conceptos del Sistema se unieron entonces, en torno a la acción física, para colaborar con su ejecución verdadera.

⁴⁴³ LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 223.

⁴⁴⁴ MOORE, Sonia. *The Method of Physical Actions*, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 4 (Summer, 1965), The MIT Press, pág. 93.

3.5.1. PRIMEROS MAESTROS

La formación de *Stanislavsky* se debió principalmente a su propia inquietud autodidacta que le llevó a estudiar e investigar todo el material que encontró a su alcance y que pudiera tener alguna vinculación con el arte escénico. Sin embargo, no se puede por ello obviar la importancia de las influencias que sobre él tuvieron sus primeros maestros. Entre ellos, los más destacados fueron: *Komissarzhevsky*, *Fedotov* y *Fedotova*, esta última, la de mayor importancia.

En aquel tiempo de las óperas de Chaikovsky, tenía éxito pedagógico un cantante famoso, el tenor *Fedor Petrovich Komissarzhevsky* (1832-1905). *Komissarzhevsky* era además, el padre de la actriz *Vera Komissarzhevskaya* (1864-1910) y de *Fedor Fedorovich Komissarzhevsky* (1882-1954), prestigioso *régisseur* de aquel tiempo). En enero de 1884, *Stanislavsky* decidió que debía mejorar su técnica vocal y, 'como era típico de él, escogió al mejor profesor especializado en la materia de todo Moscú'⁴⁴⁵. Sobre las clases de canto que tomó con *Komissaryevsky*, *Stanislavsky* escribió: 'No sé qué fue más útil, las clases mismas o las conversaciones que teníamos los dos'⁴⁴⁶. Durante algún tiempo, *Stanislavsky* pensó en su futuro como barítono, e incluso participó en algunos espectáculos de ópera, pero en realidad, tenía escaso talento para el *Cant Bell* y sus esfuerzos por cantar sólo le condujeron a continuas afonías. *Komissarzhevsky* estaba convencido de que los problemas de voz de *Stanislavsky* tenían un origen psicológico y no técnico⁴⁴⁷. *Stanislavsky* continuó sus estudios con *Komissarzhevsky* hasta 1887, pero la esperada mejoría nunca llegó a ocurrir: *Stanislavsky* siguió teniendo problemas de voz, más patentes en la ejecución de personajes clásicos como el de Otelo, a lo largo de toda su vida. Para *Benedetti*, *Stanislavsky* sí debía tener algún problema médico relacionado, aunque, como ella escribe 'fumar ávidamente, no le servía de ayuda'⁴⁴⁸.

El legado más importante que *Stanislavsky* tomó de *Komissarzhevsky* fue la noción de ritmo que más adelante aplicaría a la creación dramática. Si bien no se puede atribuir a *Komissarzhevsky* el mérito de los experimentos posteriores de *Stanislavsky*, él mismo reconoció que fue, a partir de su contacto con el cantante, cuando descubrió la importancia del ritmo. No obstante, este aprendizaje se introdujo entonces sin que *Stanislavsky* tuviera conciencia clara de él y, por ello, lo olvidó durante un tiempo⁴⁴⁹. Las influencias posteriores de *Dalcroze* y *Volkonsky*,

⁴⁴⁵ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 19.

⁴⁴⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el Arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 92.

⁴⁴⁷ Del archive de K.K. Alexseieva, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 19.

⁴⁴⁸ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 19.

⁴⁴⁹ *Subconsciente* alude a un antiguo término utilizado en psicología para designar el estado mental que es débilmente consciente, y para lo que se halla por debajo del umbral de la conciencia actual o es incluso inaccesible a ésta. En realidad actualmente su uso es más del lenguaje lego que del léxico psicológico. En una comparación con la teoría psicoanalítica de *Sigmund Freud*, se podría equiparar con el preconscious, que fue uno de los elementos fundamentales de la primera tópica del aparato psíquico. La psicología actual lo descarta, centrándose sólo en la existencia de la conciencia y lo inconsciente.

con quienes *Stanislavsky* entró en contacto durante la segunda década del s. XX, tuvieron mucha mayor repercusión en su concepto y tratamiento del ritmo.

El trabajo entre *Stanislavsky* y *Komissarzhevsky* se extendió más allá de las puras cuestiones de técnica vocal. Juntos exploraron el problema de la coordinación entre cuerpo y voz. En agosto de 1884, *Stanislavsky* sugirió la creación de un grupo dramático-musical, dentro del ámbito del Círculo *Alekseiev*. *Komissarzhevsky* estuvo de acuerdo, pero el proyecto tuvo que esperar tres años para llevarse a cabo. En diciembre de 1887 se constituyó de forma oficial el Círculo Amateur Músico-Dramático coincidiendo con el estreno de *'El bosque'* de *Ostrovsky*. La experiencia fue breve, pero maestro y alumno siguieron trabajando juntos, al lado de *Fedotov* y otros colaboradores, durante el primer año de la SAL.

En sus memorias, *Stanislavsky* describió con detalle el trabajo que realizó en su juventud junto al entonces productor del Teatro Maly, *Aleksandr Filippovich Fedotov* (1841-95), esposo de *Fedotova*. La ambición de *Fedotov* había sido la de crear un teatro para la gente, con localidades a precios asequibles. En 1870, junto con unos amigos, *Fedotov* ideó un plan para la compañía, que sería dirigida más o menos como un colectivo, basada en un teatro que pudiera incluir no sólo un escenario y un auditorium, sino también una sala de lectura, una escuela, un salón de té y un comedor⁴⁵⁰. Finalmente, fundó un salón en el nuevo edificio creado para la Exhibición Técnica de Moscú. No tenía intención de presentar las farsas y piezas características de los demás teatros populares, sino que quería producir obras clásicas como *'El inspector general'* o *'Georges Dandin'*. Seguidor de los conceptos de *Gogol*, *Fedotov* demandaba verdad sencilla y actuación en conjunto de su compañía, sin declamación falsa o exageración escénica. Uno de sus principales obstáculos era el monopolio de los Teatros Imperiales, deliberadamente designados para controlar lo que se producía y para evitar proyectos como el de *Fedotov*. Finalmente, después de un largo y tortuoso camino, el teatro fue lanzado en 1872 con un programa que incluía *'El Inspector General'*. La elección de la obra era al mismo tiempo política y artística; *Gogol* había descrito el teatro como una plataforma desde la que aleccionar a las masas, un punto que las autoridades no tardaron en entender. El 10 de julio el zar *Aleksander II*, que estaba asistiendo a la representación de *Fedotov* desde el segundo acto, se marchó a mitad del tercero y la obra fue prohibida. El teatro no se reabrió hasta después del verano. No queriendo regresar al Maly, *Fedotov* aceptó la propuesta de producir obras en otras lenguas en San Petersburgo, pero para su disgusto, las piezas en cuestión resultaron no ser obras sino operetas. Desesperado de la escasa evolución rusa, como muchos otros intelectuales de ese momento, se marchó a París en donde tuvo una carrera exitosa. A los cuarenta y seis años,

⁴⁵⁰ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 26.

decidió volver y establecerse en Moscú de nuevo⁴⁵¹. Al no tener ofertas ni trabajo alguno, tuvo que deshacer el camino andado y ocuparse de compañías amateur o semi-profesionales. De ahí surgió su invitación a *Stanislavsky*, cuyo nombre bien pudo ser sugerido por *Aleksandr*, el hijo de *Fedotov* y *Fedotova*, que además era buen amigo de *Stanislavsky*.

Stanislavsky no dejó notas sobre el trabajo de los ensayos ni la actuación de *'Los arbitrarios'*, la primera obra a las órdenes de *Fedotov*, estrenada el 6 de febrero de 1888, pero *'el impacto de la disciplina y los métodos rigurosamente profesionales empleados fue decisivo para su desarrollo futuro'*⁴⁵². Por primera vez había encontrado un director que tenía un sentido orgánico de la estructura y de la obra. *Fedotov* entendía la función de los personajes individuales y su contribución a la línea argumental. Prohibía la autoindulgencia y eliminaba los efectos gratuitos. *Fedotov* impartió sobre *Stanislavsky* la verdadera concepción del personaje frente al mal gusto operístico que caracterizaba al actor en aquel momento. La concepción del teatro cambió entonces para *Stanislavsky*, a quien ya no podría satisfacer nunca más el trabajo en la Círculo amateur músico-dramático. Sobre *Fedotov*, *Stanislavsky* escribió:

*'Por primera vez me encontré con un régisseur de talento como lo era A.F. Fedotov. La comunicación con él y los ensayos fueron la mejor escuela para mí. Por lo visto llegué a interesarlo, e hizo todo lo posible por acercarme a su familia (...) Después de éste yo ya no podía volver a mis anteriores espectáculos de aficionado'*⁴⁵³.

En 1888, después de un año de bonanza económica en los negocios de la familia *Alekseiev*, *Stanislavsky* decidió invertir una suma de entre 25.000-30.000 rublos de su fortuna⁴⁵⁴ en un proyecto que, en aquel momento, le entusiasmó. Se trataba de la creación de una sociedad que uniría artistas de todo tipo: escritores, músicos, pintores, actores, etc. De la misma manera que *Fedotov*, *Stanislavsky* llevaba tiempo manifestando su idea de embarcarse en una empresa de esta índole:

*'Sobre esto ya había estado soñando hacía mucho tiempo con mi amigo Fedor Petrovich Komissarzhevsky. Sólo me quedaba reunirlo con Fedotov para ponernos de acuerdo definitivamente sobre la gran empresa proyectada.'*⁴⁵⁵.

Así es como *Stanislavsky* fundó la Sociedad del Arte y la Literatura (SAL) junto a: *Fedotov* como representante del mundo artístico y de los escritores; *Komissarzhevsky* ocupándose de la

⁴⁵¹ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 27.

⁴⁵² Ídem.

⁴⁵³ Se refiere al papel principal de *Los jugadores* de *Gogol*, que interpretó en un espectáculo común que se llevó a cabo en Moscú junto con *Las Plaideurs* de *Racine*. STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 103.

⁴⁵⁴ BENEDETTI, pág. 27.

⁴⁵⁵ STANISLAVSKY, pág. 103.

música y la ópera; *Sollogub* de los pintores; el editor de la revista *Artist* haciendo algunas colaboraciones; y *Stanislavsky* como encargado de la organización y socio capitalista. La SAL, que abrió sus puertas el 3 de noviembre de 1888, se estableció en la casa Ginzburg de la calle Tverskaia, que pronto pasaría a transformarse en un club de lujo con un gran escenario y varias habitaciones destinadas a la exhibición y práctica de las distintas artes.

El local tenía en el centro una sala teatral (que también era salón de baile). Alrededor estaba el *foyer* y una amplia habitación para los pintores. *Stanislavsky* describió el ambiente interdisciplinar como algo novedoso:

*'Entretanto artistas de todos los teatros leían y representaban diversas escenas, improvisaban, inventaban charadas, otros cantaban, algunos bailaban (...) Divertía a todos, que los artistas dramáticos a cada rato actuaran como bailarines, y los de ópera y ballet como dramáticos'*⁴⁵⁶.

Entre 1889 y 1900, influido por este entorno intelectual de heterogénea procedencia, *Stanislavsky* hizo su primer intento de escribir una obra dramática: *'Mónaco'*. Lamentablemente, el proyecto no superó la censura de la época. Sin embargo, de acuerdo con los sueños que crecían constantemente, se consiguió abrir una escuela dramática y otra de ópera: *'¡Cómo prescindir de ellas, si entre nosotros contábamos con profesores tan conocidos como Fedotov y Komissarzhevsky!'*⁴⁵⁷. El concepto de laboratorio de experimentación y fusión estaba empezando a fraguarse. *Stanislavsky* recibió clases magistrales de *Fedotov* y *Fedor Lvovich Sollogub* (1848-1890), que según sus propias palabras *'me sometieron a una operación; se trataba de amputar, extirpar y extraer la gangrena teatral que se mantenía en ciertos escondrijos'*⁴⁵⁸. *Benedetti* explica que, de tanto en tanto, *Stanislavsky* atendía a las clases de *Fedotov* y, como intercambio, le transmitía los conocimientos que había adquirido poco tiempo antes en el Conservatorio de París, en dónde *Stanislavsky* había aprendido Comedia francesa⁴⁵⁹. Sin embargo, *Fedotov* había pasado muchos años estudiando en Francia y sorprende que no tuviera conocimientos anteriores al respecto sobre esa materia. Además, es extraño que *Fedotov* tuviera interés en el método aprendido en París por *Stanislavsky*, porque cuando empezaron a ensayar las primeras obras que se representarían en la SAL, *Fedotov* le dijo a *Stanislavsky*: *'Dios mío, te has traído toda la orquesta contigo'*⁴⁶⁰, refiriéndose a todo el arsenal de gestos, inclinaciones, guiños y florituras

⁴⁵⁶ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 104.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pp. 103-104.

⁴⁵⁸ Se refiere a su gusto 'chabacano' como residuo de la influencia de sus experiencias como intérprete de ópera, opereta y teatro francés. *Ibidem*, pág. 105.

⁴⁵⁹ *Stanislavsky* había estado estudiando en el Conservatorio de París agosto y septiembre de 1888, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág.31.

⁴⁶⁰ *Ídem*.

característicos del estilo de *Molière* que tanto abundaba en Francia y con el que *Fedotov* era ‘despiadado’⁴⁶¹.

En una carta a *E.N. Chirkovich*, *Stanislavsky* se denominó a sí mismo, ‘discípulo de *Sollogub*’. En el escrito, *Stanislavsky*, confesaba su pretensión de ser, si no un profundo conocedor, por lo menos ‘*un hombre que comprenda y pueda sentir la Edad Media*’. De *Sollogub*, *Stanislavsky* aprendió que este entendimiento de los tiempos pasados se lograba a partir de la investigación, el estudio y la preparación de los materiales: ‘*visitando museos, galerías de arte, las mansiones antiguas de la época y, por fin, hojear revistas, grabados, etc. Se debe estudiar la obra bajo el aspecto de su colorido, su plasticidad, su arquitectura, su estilo artístico, etc.*’⁴⁶².

En la SAL, *Fedotov* dirigió a *Stanislavsky* en los papeles principales de ‘*El caballero codicioso*’ de *Pushkin* y ‘*Destino amargo*’ de *Pisemsky*. *Stanislavsky* ansiaba ‘vivir’ el personaje y, para entender los sentimientos del caballero que acaba en una celda, se hizo encerrar en una mazmorra del castillo de Vichy. Esta transposición, desde la mecánica a los ambientes genuinos, sólo logró llenarle de miedo y hacer que acabara enfermo, sin descubrir nada nuevo sobre la creación interior del personaje. No obstante, en ‘*Mi vida en el arte*’, *Stanislavsky* describió cómo en aquella época empezó a descubrir ciertos conceptos sobre la ética del actor referentes a la interpretación de los halagos, de ahí que recomendara:

*‘Aprendan a tiempo desde los primeros pasos, a escuchar, entender y amar la cruel verdad sobre sí mismos. Y conozcan a las personas que se las pueden decir. Hablen mucho con ellas sobre arte. ¡Y que los regañen con frecuencia!’*⁴⁶³.

Siguiendo con la idea de la ética, trabajar en la SAL también le enseñó a estar prevenido contra la envidia, la sobrestimación de las propias fuerzas o la vanidad⁴⁶⁴. Para *Stanislavsky*, si quería convertirse en un hombre ideal, el actor debía pulir sus cualidades interpretativas, pero también las personales. Este punto de vista se volvió cada vez más característico de la concepción que *Stanislavsky* tenía sobre las tareas del actor para consigo mismo y con la sociedad. Su Sistema, más allá de ser un camino para conseguir la perfección escénica, era también un estilo de vida.

Para *Stanislavsky*, *Fedotov*, sabía llegar al corazón del personaje, despojarlo del uniforme y hacer que, para interpretarlo, el actor reemplazara sus viejas tradiciones caducas:

⁴⁶¹ *Stanislavsky* había estado estudiando en el Conservatorio de París agosto y septiembre de 1888, en: BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 31.

⁴⁶² STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 73.

⁴⁶³ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 111.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pág. 119.

*'Subía al escenario y actuaba con una creación vivaz, veraz, destruyendo así lo falso y envejecido. Es cierto que no es conveniente enseñar con demostraciones, puesto que esto incita a la copia. Pero Fedotov razonaba respecto de sus demostraciones de un modo más simple y práctico'*⁴⁶⁵.

Durante la preparación de *'El Caballero de Piedra'* de *Pushkin*, en donde *Fedotov* era productor, a *Stanislavsky* le surgieron ciertas dudas sobre la construcción de su personaje. Según relata *Stanislavsky*, *Fedotov* comenzó dando una visión general sobre la obra como un 'todo'. Después pasó una noche en la mansión de los *Alekseiev*, en donde, 'descalzo y en pijama', describió a su joven alumno el escenario y su plan de producción completo para la tragedia de *Pushkin*. Esta primera concepción imaginativa de la producción de una obra sin referencias al texto se convirtió durante un largo tiempo en el propio método de *Stanislavsky* para la producción de sus obras. Según *Magarshack*, en este sentido:

*'El régisseur no era sólo el co-autor de la obra, sino su adaptador (...) Fue sólo durante el último periodo de su carrera teatral, cuando Stanislavsky abandonó completamente este tratamiento arbitrario del dramaturgo por el descubrimiento de la idea subyacente en el texto'*⁴⁶⁶.

Como ya se ha indicado, a medida que fue avanzando su carrera, *Stanislavsky* desestimó su idea del *régisseur* como el autócrata del escenario, en cuya concepción también habían influido los *Meinengen*⁴⁶⁷, en favor de la creatividad de los actores.

Su actividad en la SAL le sirvió como campo de prácticas. Como él mismo reconoció, gracias a *Fedotov* y *Sollogub*, *Stanislavsky* abandonó un punto muerto y salió 'a duras penas' del atolladero en el que había estado metido durante largo tiempo. Según dijo, con ellos no encontró su camino, pero comprendió cuál había sido su error fundamental: *'Había tomado la simple emoción actoral –una especie de histeria, de epilepsia escénica- por arrebatos de auténtica inspiración'*⁴⁶⁸. *Stanislavsky* sentía que, en aquellos momentos de histeria, no dominaba su cuerpo y que, así, era imposible la creación. Durante aquel tiempo junto a *Fedotov*, *Stanislavsky* aprendió la importancia de la contención en los movimientos que no estuvieran justificados por el sentimiento y, también, cómo el maquillaje podía ayudarle a *'entrar en el personaje'*⁴⁶⁹. *Benedetti*

⁴⁶⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 112-13.

⁴⁶⁶ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 57.

⁴⁶⁷ Troupe alemana encabezada por *Kronegk Meinengen*, que entre 1874 y 1890, dio más de tres mil representaciones en gira por toda Europa. La ideología de la compañía establecía al régisseur como principal artífice de la obra y su puesta en escena. Sus escenificaciones se caracterizaron por el dominio de la escenografía y las escenas de masas. De *Kronegk*, *Stanislavsky* heredó el trato despótico y autoritario hacia su grupo de actores que caracterizó la primera parte de su vida profesional. Esta influencia se analizará con más detenimiento en el capítulo correspondiente a directores de escena extranjeros.

⁴⁶⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 115.

⁴⁶⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 114 , 118 y 125

atribuye la paciencia y el empeño que el veterano *Fedotov* mostró con su alumno a que: *‘ya se había dado cuenta del potencial artístico de Stanislavsky, mucho antes de que él mismo lo hiciera’*⁴⁷⁰.

De su interpretación en *‘Los arbitrarios’* de *Pisemski*, estrenada junto a *Fedotov* en 1888, *Stanislavsky* aprendió a ‘jugar a los contrarios’. Se trataba de buscar la bondad en los personajes perversos y viceversa: *‘El negro sólo parece negro cuando para dar contraste se ha volcado en alguna parte algo de blanco’*⁴⁷¹. Aunque en *‘Mi vida en el arte’*, *Stanislavsky* no hizo referencias al respecto, para *Benedetti*, este interés en la práctica de ejercicios con contradicciones provino no sólo de la influencia de *Fedotov* sino, más bien, de su experiencia en el Conservatorio de París.

La influencia de *Fedotov* como dramaturgo fue también importante, si se tiene en cuenta que la primera vez que *Stanislavsky* se sintió ‘bien en escena’ fue precisamente cuando interpretó *Obnovlenski* en la obra de *Fedotov*, *‘El rublo’*, estrenada por la SAL el 9 de febrero de 1889:

*‘Los procedimientos técnicos de la actuación me impulsaban hacia la verdad y la sensación de la verdad es el mejor estímulo del sentimiento, la vivencia, la imaginación y la creación. Por primera vez no tenía necesidad de copiar a nadie y me sentía bien en escena’*⁴⁷².

Fedotov alabó la interpretación de *Stanislavsky* en *‘El rublo’* y le felicitó por haberle dado el gran placer de hacer suyo el personaje, de convertirlo en su propia creación. En palabras de *Fedotov* hacia *Stanislavsky*: *‘Me sentí yo actuando’*⁴⁷³.

La confianza en sí mismo de *Stanislavsky* se iba fortaleciendo y fue entonces cuando se animó a dirigir su primera producción: *‘Cartas ardientes’* de *Gnedich*, estrenada por la SAL el 11 de marzo de 1889. Sobre el espectáculo, hubo críticas a favor y en contra, pero actrices del Maly de la talla de *Nikulina*, quedaron, particularmente, encantadas cuando uno de los personajes le dio la espalda al público. El fenómeno supuso una innovación en Rusia, en donde todo el mundo actuaba de frente mirando hacia el público⁴⁷⁴. *Benedetti* afirma que *Stanislavsky* había anotado ya en marzo de 1885:

*‘Resulta muy verdadero y real cuando en el escenario dos personas actúan en la puerta de perfil hacia el público’*⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág.28.

⁴⁷¹ *Ibidem*, pág. 122.

⁴⁷² STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 122.

⁴⁷³ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 34.

⁴⁷⁴ *Ídem*.

⁴⁷⁵ *Ídem* (de SS.V, pág. 77.)

Sin embargo este apunte dice ‘de perfil’ y no de espaldas. Teniendo en cuenta que *Stanislavsky* había estado en Francia hacía muy poco tiempo, probablemente tuvo contacto con el trabajo de *Antoine*⁴⁷⁶, que es a quien generalmente se le atribuyen innovaciones naturalistas como la de dar la espalda al público⁴⁷⁷. *Stanislavsky* siguió investigando sobre esta idea de dar la espalda al público o al compañero también en el MAT. Utilizó este recurso en las obras de *Chejov*, para enfatizar que los personajes estaban viviendo sus propias vidas, ‘*lejos del público*’⁴⁷⁸. También profundizó sobre este tema en sus entrenamientos con actores, cuando practicaban la ‘Comunión’. *Franc Chamberlain* explica que, al principio, los alumnos necesitaban la comunicación visual, pero en un momento determinado: ‘*Sulerzhitsky hacía ejercicios que intentarían canalizar el prana a través de las puntas de los dedos o de los ojos para establecer contacto con los compañeros, que les daban la espalda, a través de la energía*’⁴⁷⁹.

Los ensayos que eran, ya en la época del Círculo *Alekseiev*, una parte imprescindible de la producción de la obra continuaron teniendo excepcional importancia para *Stanislavsky* cuando dirigió obras primero en la SAL y luego en el MAT. Otro logro del grupo amateur de la SAL fue la abolición del papel del apuntador, algo novedoso en la escena rusa de aquel momento⁴⁸⁰. De aquel tiempo *Stanislavsky* recuerda:

‘Comencé a odiar el teatro dentro del teatro y buscaba en él la vida verdadera genuina que por supuesto no era la vida vulgar y cotidiana sino la artística. Es posible que en aquel entonces aún no supiera distinguir entre una y otra clase de verdad sobre el escenario’⁴⁸¹.

Los pintores abandonaron la SAL el segundo año de su existencia, porque necesitaban distraerse durante sus descansos y en el Club no estaba permitido jugar a las cartas⁴⁸². Entre los directores de la parte de ópera y la de arte dramático, *Komissarzhevski* y *Fedotov* respectivamente, surgieron tensiones. *Magarshack* atribuye estas diferencias a que mientras *Fedotov* era un artista genial, *Komissarzhevski* tenía una personalidad superficial, inestable y todas las debilidades propias de un tenor operístico de la época⁴⁸³. En 1889, a esta disputa entre sus maestros, había que añadir que la SAL no había conseguido los resultados esperados en su primer año y el balance económico reportaba un déficit. Las deudas les iban a obligar a cerrar,

⁴⁷⁶ *André Antoine* (1858- 1943), quiso crear un teatro donde todo fuese verdadero, tan real como *une tranche de vie*, expresión que define elocuentemente su idea de la puesta en escena naturalista.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pág. 299.

⁴⁷⁸ SELENCICK, Laurence. *The Chejov theatre: a century of the plays in performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pág. 44.

⁴⁷⁹ CHAMBERLAIN, Franc. *Michael Chejov*, London, Routledge, 2004, pág.67, en: WHITE, R. Andrew. *Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chejov*, Performance and Spirituality, Vol 1, No 1, 2009, pág. 7.

⁴⁸⁰ *Ídem*.

⁴⁸¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 135 y 136.

⁴⁸² MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 56.

⁴⁸³ *Ídem*.

cuando *Era Pavel Ivanovich Blaramberg*, uno de los miembros de la SAL, respetado y conocido compositor, les persuadió para que no lo hicieran. Al reducir gastos *Stanislavsky* reemplazó a *Fedotov*. Sus limitaciones como director estaban resultando obvias, *Fedotov* era muy bueno en la comedia, especialmente en la francesa, pero no tenía aptitud para el drama serio⁴⁸⁴. La Sociedad se trasladó entonces a una pequeña vivienda y la antigua casa Ginzburg pasó a ser del Club de Cazadores. Gracias a las buenas relaciones existentes entre la SAL y el Club de Cazadores, los segundos les permitieron seguir llevando a cabo espectáculos semanales. Fue precisamente entonces cuando *Glikeria Fedotova*, ex esposa de *Fedotov* decidió ayudarles⁴⁸⁵. En palabras de *Stanislavsky*: '*La Fedotova tenía métodos de trabajo muy distintos a los de su esposo. Este veía un cuadro, unas figuras y los dibujaba. Ella experimentaba el sentimiento y trataba de reproducirlo. Fedotov y la Fedotova se complementaban entre sí*'⁴⁸⁶. *Fedotova* se convirtió en la directora de la sección dramática de la SAL que supervisaba y corregía los espectáculos que allí se preparaban. *Stanislavsky* siguió avanzando en su auto-aprendizaje en la SAL hasta 1898.

Entre 1861 y 1890, *Fedotova* y *Strepetova* eran las representantes más puras de las dos aproximaciones naturalistas. Ambas compartían repertorios y un compromiso con su arte y noble profesión. Las dos buscaban la máxima verdad sobre el escenario⁴⁸⁷, pero mientras *Strepetova* se valía de sus impulsos e intuición para conseguirlos, *Fedotova* confiaba en la práctica y el estudio como únicas herramientas para defender su arte.

En este sentido, *Fedotova*, en el Maly de Moscú y *Strepetova*, en el Aleksandrinsky de San Petersburgo, personificaron la respuesta de una nueva generación de actores que cubrían la demanda de *narod*, la de la identidad nacional⁴⁸⁸ y la del método científico.

A pesar de declararse ideológicamente neutral, *Fedotova* representaba el ideal del movimiento ilustrado. Por su parte, la tremenda popularidad de *Strepetova* en la década de 1870 es considerada por algunos historiadores como parte responsable del auge del populismo⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 38.

⁴⁸⁵ *Benedetti* afirma que si no lo había hecho antes era por el resentimiento y la enemistad que le unían a su exmarido *Fedotov*, en: *Ibidem*, pág. 28.

⁴⁸⁶ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 76.

⁴⁸⁷ Por arte verdadero en ese momento se consideraba aquél que cumplía la siguiente exigencia: el arte debe reflejar una realidad histórica o social; el arte debe responder a nuevos descubrimientos en ciencias naturales; las verdades sociales y científicas se deben atenuar con sensibilidad artística.

⁴⁸⁸ Las dos actrices representaban, incluso físicamente, la realidad étnica rusa. Hasta ese momento las actrices que habían aparecido en la escena rusa se caracterizaban por sus rasgos occidentales (con preferencia de los afrancesados). Para fomentar su 'narodismo', en sus vestuarios y complementos, ambas se inclinaron por una mayor austeridad que representara sobre el escenario la rusticidad del *narod*.

⁴⁸⁹ *Catherine Shuler* destaca la importancia de este vocabulario sobre la 'verdad' correspondiente a las políticas de *glasnost*' (apertura) de *Alejandro II*, teniendo en cuenta la autocracia y entorno todavía feudal y de servidumbre en el que se desarrolló. En SCHULER, Catherine. *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth: Glikeria Fedotova and Polina Strepetova*, Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2000 Vol. 52 núm. 4, pág. 501

Glikeria Fedotova (1846-1925), podría considerarse la ‘madre artística’ de *Stanislavsky*, como él mismo la llamaba⁴⁹⁰. *Catherine Schuler* escribió sobre ella: ‘*Fedotova era una actriz de la nueva generación. Estableció un modelo de comportamiento profesional ejemplar entre las actrices rusas*⁴⁹¹. Había sido educada en un internado privado alemán y como estudiante del *Maly*, estuvo dirigida por los mejores mentores de Moscú, entre ellos *Mikhail Shchepkin*⁴⁹². Precisamente, gracias a la insistencia de *Shchepkin*, según muchos críticos de la época, se convirtió en una de las actrices más naturales⁴⁹³. Si la actriz *Maria Ermolova* era el ejemplo de pasión y verdad sobre el escenario para *Stanislavsky*, *Fedotova* fue ‘*una maestra de la forma artística de la encarnación y una brillante virtuosa en la esfera técnica actoral*⁴⁹⁴. Sobre ella, *Stanislavsky* escribió:

‘(...) diré aquí sólo algunas palabras, puesto que más adelante tendré que hablar bastante de ella y de la influencia artística y ética que tuvo sobre mí. *Fedotova* fue ante todo un gran talento, una artista auténtica, magnífica intérprete de la esencia espiritual de las piezas, creadora de la estructura interior y del diseño de sus papeles⁴⁹⁵.

El primer contacto como alumno de *Fedotova* tuvo lugar en 1885, cuando *Stanislavsky* ingresó en la Escuela de Arte Dramático de Moscú. Sin embargo, este encuentro duró poco ya que *Stanislavsky*, hastiado por la metodología de estudios que aplicaban allí, abandonó la escuela a las tres semanas de haber entrado, justo una después de que también lo hiciera *Fedotova*. De forma oficial, *Stanislavsky* cedió su plaza para poder ocuparse de los negocios familiares, pero en realidad, no comulgaba con el sistema educativo que se practicaba en ese tipo de escuelas. Además, *Fedotova* ya no estaba allí y ella era ‘*la única por la que hubiera valido la pena seguir*⁴⁹⁶.

En 1891, estando en el Círculo *Alekseiev*, *Stanislavsky* tuvo ocasión de compartir escenario con actores profesionales para la representación de la obra ‘*El hombre feliz*’ de *Nemirovich Danchenko*⁴⁹⁷. Cuando *Stanislavsky* le preguntó a *Fedotova* por qué los artistas aficionados como él estaban tan bajos de energía y de volumen de voz en comparación con los actores profesionales, ella le respondió: ‘*No sabe amiguito por dónde empezar. Y no hay ganas de estudiar (...) No hay entrenamiento, contención, disciplina. Y el artista no puede arreglárselas sin*

⁴⁹⁰ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 6.

⁴⁹¹ SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág. 76.l

⁴⁹² *Ibidem* pág. 513. (de Shvyrov, *Znamenitye aktery i aktrisy*, 323 and Petrovskaia, *Teatr i zritel' provintsial'noi Rossii*, 211) y en SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág. 68.

⁴⁹³ IGNATIEVA, pág. 6.

⁴⁹⁴ STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 42-43.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pág. 73.

⁴⁹⁷ El hijo de *Fedotova* y amigo de *Stanislavsky* también participó en la producción. Los dos jóvenes eran los únicos actores amateur.

esto.' A lo que *Stanislavsky* increpó: '¿Y cómo elaborar en uno mismo la disciplina?'. 'Actúe más a menudo con nosotros, amiguito, y lo adiestraremos'⁴⁹⁸, le sugirió *Fedotova*.

Stanislavsky, que apreciaba la naturalidad de *Fedotova*, aprendió de ella la importancia del entrenamiento y la disciplina⁴⁹⁹, pero además, siguiendo su consejo, comprobó algunas técnicas que más tarde desarrolló en su Sistema: 'Mira de cerca a tu compañero, lee sus pensamientos en su mirada y contéstale de acuerdo a la expresión de sus ojos y de su cara'⁵⁰⁰. De esta forma, mucho antes de que *Stanislavsky* siquiera hubiera escuchado hablar de *Ribot* o de sus radiaciones, *Fedotova* introdujo el germen sobre el que se reproduciría el concepto de 'Comunicación' de *Stanislavsky*.

Stanislavsky, sediento de conocimiento y técnica, preguntaba siempre que podía a *Fedotova* sobre la metodología que su admirado *Shchepkin* había utilizado con ella. Las explicaciones de *Fedotova* satisfacían la curiosidad de *Stanislavsky* y le aclaraban las dudas que le surgían a partir del estudio de las obras del difunto maestro:

*'Durante las vacaciones del colegio, en verano, yo vivía en su casa (...) Y bien: estoy jugando con otros chicos al croket y de repente oigo un grito por todo el jardín: "Lushenka"... Esto quería decir que el anciano se había despertado, había salido con su pipa, vestido con su bata, y me llamaba para los deberes (...) Me decía el anciano: levanta esos labios, prepárate como corresponde y léeme sólo esta paginita. Si lees bien, te suelto enseguida, si no lees, no protestes, te tendré aquí hasta la tarde, hasta que salga bien'*⁵⁰¹.

Respecto a su primer debut, *Fedotova* recordaba:

'Hago reverencias al público, salgo corriendo hacia los bastidores, vuelvo, nuevas reverencias, salgo otra vez. Estoy sencillamente agotada (...) y entre los bastidores el mismo Mikhail Semienovich está de pie con su bastón y sonríe. En su sonrisa hay bondad, mucha bondad. Y lo que significa para nosotros, que Mikhail Semienovich sonríe, sólo nosotros y Dios lo sabemos. Corro hacia bastidores, me pasa un pañuelo, me besa y me acaricia las mejillas: buena pieza, no en vano te atormenté y tú me atormentaste. ¡Bueno, anda, inclínate que te están aplaudiendo! Recibe lo que te has ganado (...) Ahora acércate jovencita, me llamó el anciano. ¿Sabes por qué motivo te estuvieron aplaudiendo? Te lo diré. Porque tu carita es linda y joven. Y bien, ¿si yo con mi vieja cara hubiera actuado como tú hoy? ¿Qué hubieran

⁴⁹⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 96.

⁴⁹⁹ *Fedotova* insistía en que las escenas debían repetirse una y otra vez para conseguir un resultado más realista. De *María Petrovna Lilina*, Ocherk Zhizni i Tvorchestva (María Lilina: Life and Times) (Moskva: VTO, 1969) 164-165, en: IGNATIEVA, María. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 7.

⁵⁰⁰ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 53.

⁵⁰¹ STANISLAVSKY, pp. 68-69.

*hecho conmigo? ¿Qué? Me hubieran corrido con la escoba. Recuérdalo. Ahora ve y escucha los cumplidos. Después tenemos que hablar de todo. Ajustaremos cuentas*⁵⁰².

Con la lección bien aprendida, *Fedotova* guiaba a los actores amateur, como *Stanislavsky*, insistiéndoles en el cuidado de la dicción, la postura escénica y la interpretación general de personajes⁵⁰³.

Fedotova, en su madurez fue considerada una artista ecléctica y meticulosa. La influencia de *Fedotova* en el subsecuente desarrollo de *Stanislavsky* es incuestionable; estuvo implicada de forma activa en la Sociedad para el Arte⁵⁰⁴ y la Literatura, así como en el MAT y trabajó directamente con *Stanislavsky* en ambas organizaciones⁵⁰⁵. *Fedotova*, que confiaba en el talento de *Stanislavsky*, le transmitió el conocimiento de la tradición realista rusa, basada en la profundidad de los sentimientos internos y la concentración en los conflictos. Para *Ignatieva*, *Fedotova* se convirtió en la *coach* personal de *Stanislavsky*: *'le enseñó a analizar roles, a poner el ojo en los detalles, a conectar los personajes con su entorno. Fedotova animó a Stanislavsky a buscar motivaciones psicológicas en sus personajes*⁵⁰⁶ y más aún, lo introdujo en la idea de conjunto profesional.

Durante su trabajo en la SAL, concretamente cuando representaba *'El Caballero de piedra'* de *Pushkin*, *Stanislavsky* pidió a *Fedotova* que acudiese a verlo y le diera una opinión 'franca'. *Benedetti* describe cómo *Fedotova* le dijo que era demasiado emocional y teatral en algunas escenas y que, sin embargo, otras las había interpretado 'perfectamente'. Sus puntualizaciones estuvieron presentes en la cabeza de *Stanislavsky* que cuando volvió a interpretar el papel, el 16 de febrero de 1889, había cambiado completamente⁵⁰⁷.

La veneración y agradecimiento por su maestra eran tales, que *Stanislavsky* la hacía responsable de *'habernos ayudado a formar la aventura que nos orientó hacia la creación de un grupo de actores dispuesto a formar el Teatro del arte de Moscú'*⁵⁰⁸.

Fedotova enseñó a *Stanislavsky* a encontrar siempre el 'tono adecuado' para interpretar sus papeles. Esta expresión más adelante se convirtió en una de las más utilizadas por el MAT.

⁵⁰² STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 69.

⁵⁰³ IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 7.

⁵⁰⁴ Algunas referencias la consideran pieza 'imprescindible', en: IGNATIEVA, pág. 7.

⁵⁰⁵ En *Mi vida en el arte*, *Stanislavsky* expone que ella no sólo le ayudó a presentar una actuación filantrópica, sino que también le invitó a unirse al teatro Maly en dónde le prometió: 'entrenarlo como nadie lo había hecho antes'. *Ibidem*, pág. 517. Para más información consultar el ensayo sin título de Popov en *Galereia stsenicheskikh deiatelei*, t.2, n.p., n.d., str. 45; VI. Nemirovich-Danchenko, *Rozhdenie teatra*, (Moscú: n.p., 1989), str. 284.

⁵⁰⁶ IGNATIEVA, pág. 7.

⁵⁰⁷ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999, pág. 33 (de SS, V, pp 87-98).

⁵⁰⁸ Vinogradskaya, segunda edición, I, pp. 132-133, en: IGNATIEVA, pág. 7.

Stanislavsky profundizó sobre este concepto y trabajó por encontrar el tono adecuado del alma o 'germen sensitivo' indispensable para aproximarse al personaje en la disposición adecuada:

*'Las melodías como las sinfonías se pueden ejecutar en distintas tonalidades, por ejemplo en re mayor, la menor, etc. Se pueden ejecutar asimismo en diferentes ritmos y tempos: andante, allegro, etc. La melodía en sí no cambia, sólo cambia el tono'*⁵⁰⁹.

En 1892, interpretando a la pareja todavía enamorada pero, paradójicamente, a punto de divorciarse, de *'El favorito de la fortuna'* de *Nemirovich-Danchenko*, *Fedotova* y *Stanislavsky* recibieron las siguientes críticas: *'Una obra de arte de trasfondos', 'las entonaciones, los gestos y las expresiones faciales contradicen las palabras que están diciendo'*⁵¹⁰. El dispositivo teatral utilizado, sería más tarde el archiconocido 'subtexto' del imaginario stanislavskiano omnipresente en las obras de *Chejov*

Una vez hubo completado sus enseñanzas, *Fedotova* permaneció al lado de *Stanislavsky* como una espectadora ideal. Después de presenciar el trabajo de su discípulo en *'Uriel Acosta'* de 1895, lo alabó mucho e incluso, según la madre de *Stanislavsky*, 'lloró incontinentemente'⁵¹¹ durante su actuación.

Cuando en la segunda década del s. XX, *Stanislavsky* compartió con *Fedotova* sus ideas sobre la creación del Sistema, *Fedotova* lo desaprobó. Consideraba más acertado el trabajo personal con individuos. Según ella, sólo los grandes actores que habían aprendido de otros grandes actores de la generación anterior deberían enseñar a las jóvenes estrellas⁵¹².

En el cincuenta aniversario de la carrera artística de *Fedotova*, la anciana actriz que llevaba siete años apenas sin poder levantarse aquejada de un artritis reumatoide, recitó un monólogo de *Ostrovsky* delante de un gran público. *Stanislavsky* se preguntaba:

*'Como si una fuerza mística la hubiera levantado... ¿Qué era eso? ¿Autohipnosis? Como los doctores hubieran dicho, o ¿su fe... la fuerza de su espíritu?'*⁵¹³.

Stanislavsky, de alguna manera, creía en el poder depurativo e incluso curativo del arte. *Fedotova* le había hablado de cuando había actuado con fiebre muy alta⁵¹⁴ y, en general, de

⁵⁰⁹ De notas a pie de página 60, en: STANISLAVSKY, Constantiin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pp. 125-12125.

⁵¹⁰ Vinogradskaya, segunda edición, I, pág. 138, en: IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008, pág. 8.

⁵¹¹ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pp.49-50.

⁵¹² IGNATIEVA, pág. 9.

⁵¹³NELIDOV, Vladimir, *Teatral'naya Moskva* (Teatro en Moscú), Riga, Berlín, 1931, pág. 145, en: IGNATIEVA, , pág. 10.

⁵¹⁴ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 52.

todos los sacrificios que había hecho por su arte. *Stanislavsky* manifestó una fuerza espiritual similar. El problema fue que, muchas veces, exigió la misma abnegación de los otros, sin aceptar que su psicología y creencias podía ser muy diferentes.

La ética siempre fue unida a la vida y obra de *Stanislavsky*. Uno de los temas que le preocupaban era el abuso de poder que, gracias a su imagen y popularidad, podían ejercer los actores. *Stanislavsky* escribió sobre el consejo que un día le dio 'una mujer inteligente' a este respecto. No especificó cuál, pero podría ser *Fedotova* quien le dijo:

*'El artista está obligado a responder de buen grado a aquellos sentimientos que él mismo provocara en sus admiradores y debe utilizar todos los casos que tenga a su alcance para enriquecer aún más estos sentimientos'*⁵¹⁵.

Fedotova llegó a amar a *Stanislavsky* como un hijo, y éste a ella, como su madre artística. La actriz murió en 1925. *Stanislavsky* fue uno de los cuatro portadores que llevaban el féretro, igual que años antes había hecho con su madre *Elizaveta*.

⁵¹⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 70. *Stanislavsky* dice estar recordando las palabras de 'una mujer muy inteligente' pero no dice cuál.

3.5.2. LAS ACTRICES

En la representación de *'Emilia Galotti,'* con motivo del homenaje a *Medvedeva*, la propia actriz decidió probar a su alumna *Ermolova* en sustitución de *Fedotova* que debía hacer el papel protagonista, pero estaba enferma. *Medvedeva* no tenía demasiada fe en su discípula, pero luego afirmó haberse estremecido cuando en el ensayo *'Ermolova corrió hasta el escenario pequeño y con sus notas graves habló a través de lágrimas de emoción y dijo: "Gracias Dios, gracias Dios"'*⁵¹⁶.

Maria Nikolayevna Ermolova (1853-1928), para *Stanislavsky*, *'el orgullo de la escena rusa'*⁵¹⁷, entró a formar parte del elenco fijo del Maly en 1911 y desde entonces se convirtió en su miembro más importante. Construyó más de trescientos personajes caracterizados por su nobleza, valor y autosacrificio. Sus actuaciones bañadas de entusiasmo revolucionario, solían evocar hazañas heroicas. Este sentimiento armonizó con los valores de la época y *Ermolova* se convirtió en un ídolo de la juventud democrática.

Según la descripción que *Stanislavsky* hizo de ella en *'Mi vida en el arte'*, se puede deducir que de *Ermolova* admiraba su *'sensibilidad genial, temperamento inspirado, gran nerviosidad, reservas espirituales inagotables (...) estallidos de pasión volcánica que alcanzaban todos los límites, con una asombrosa capacidad para llorar, sufrir y creer sinceramente sobre las tablas'*⁵¹⁸.

Nemirovich-Danchenko escribió personajes especialmente diseñados para ella en sus obras y se lamentó de que su talento fuera *'mucho más rico'* que los papeles que él pudiera ofrecerle⁵¹⁹.

Stanislavsky seguía la definición tolstoiana de actuación:

'Cada hombre lleva en sí mismo el embrión de todas las condiciones humanas pudiendo revelar a veces unas a veces otras y pudiendo comportarse con frecuencia en forma completamente distinta a aquella habitual en él, siendo, a pesar de ello, el mismo individuo. En

⁵¹⁶ LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 226.

⁵¹⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *My life in Art*, The world Publishing Co., NYC, 1968, pág. 92.

⁵¹⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 43.

⁵¹⁹ LEACH, pág. 226.

*algunas personas estas transformaciones pueden ser particularmente notables... Dichas transformaciones devienen de causas físicas y espirituales'*⁵²⁰

Ermolova, su actriz favorita,⁵²¹ representaba la ejecución práctica perfecta de esta definición. Le asombraba que, casi diariamente, estuviera viviendo la escena y actuando con su propia personalidad, expresándose a sí misma: 'y a pesar de esto, en cada rol daba siempre una imagen espiritual peculiar, que no era como la precedente ni como todas las demás. (...)'⁵²².

Ermolova fue una influencia para *Stanislavsky* en el sentido comparativo, ella era su objetivo aspiracional. *Stanislavsky* dijo sobre *Ermolova*: 'Contrariamente a lo que ocurre con ella, otras actrices de su tipo dejaban en la memoria sólo el recuerdo de su propia persona y no de los papeles, todos parecidos entre sí y a ellas mismas.(...)'⁵²³.

Por su veracidad y realismo escénico, *Ermolova* sería la *Shchepkin* femenina de *Stanislavsky*, con la que tuvo la oportunidad de compartir escenario en varias ocasiones⁵²⁴. La primera de ellas fue el 3 de abril de 1888, con motivo del estreno de algunos pasajes de 'El bosque' de *Ostrovsky*. Compartir cartel con las, ya entonces estrellas del Maly, *Ermolova* y *Yuzhin*, sin duda mejoró la inseguridad en sí mismo que, durante su juventud, en tantas ocasiones acompañó a *Stanislavsky*. Según *Benedetti*, ese estreno ayudó, junto con su afición por la ópera y la sobreactuación propia de este estilo, a que *Stanislavsky* se viera a sí mismo como un actor romántico 'al estilo *Lensky*', pero sin la personalidad y verdad escénicas características del último sobre el escenario⁵²⁵. Cinco años después, volvió a encontrarse con *Ermolova*, esta vez como su antagonista en 'La novia sin dote'. Las críticas fueron muy buenas para *Stanislavsky* que, desde entonces, dejó de ser considerado un actor amateur⁵²⁶.

Ermolova además, formó parte de su Círculo artístico-literario en 1897⁵²⁷ y mostró su voluntad de participar en las obras del MAT⁵²⁸. La admiración que se profesaban la actriz y el director era mutua, lo que queda patente en las declaraciones de un estudiante de medicina que

⁵²⁰ Sobre lo que dice *Leo Tolstoi* en su novela "Resurrección", pág. 57 de la edición de *Stanislavsky*. STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 18.

⁵²¹ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 7. MERNER, Salomón, traductor al castellano directamente desde el ruso de *Stanislavsky*, anota que este último entregó una copia a *Ermolova* de su libro *Mi vida en el arte*, con la siguiente dedicatoria: 'Al orgullo del teatro ruso, genio universal, a la grande, inolvidable, infinitamente amada *María Nicolaievna Ermolova* de su adorador fielmente enamorado, seguidor entusiasta, alumno agradecido y amigo de todo corazón. *K. Alexéiev (Stanislavski)*' STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 44 (nota a pie de página.)

⁵²² *Ibidem*, pág. 43.

⁵²³ *Ídem*.

⁵²⁴ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 25.

⁵²⁵ *Ídem*.

⁵²⁶ *Ibidem*, pág. 46.

⁵²⁷ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 25,28,46, 47 y 58.

⁵²⁸ BENEDETTI, pág. 80 (de la carta de G. Kurochkin a *Stanislavsky* el 26 de enero de 1938), pág. 103.

acompañó a la diva al estreno y al ensayo general con vestuario de *'El Zar Fyodor'*, que en 1898 dirigió *Stanislavsky*:

'(...) Arrojó una retahíla de observaciones que no conducían a error. '¡Eso es actuar!, ¡Eso es dirigir! ¡Eso es un vestuario! Nos ponemos un chaleco acolchado sobre nuestros corsés, una bufanda de piel y un sombrero de campesina y ya pensamos que somos esposas de boyars'⁵²⁹. ¡Y todo lo que hemos hecho es vestirnos! Tenemos mucho que aprender de Stanislavsky''⁵³⁰.

Curiosamente *Ermolova* también pasó los últimos años de su vida encerrada en su casa⁵³¹, tal y como le sucedió a *Stanislavsky*, aunque en su caso fue un retiro voluntario que la llevó al ostracismo y la religión en lugar de una imposición del régimen stalinista.

Polina Antipevna Strepetova (1850–1903) era una actriz que de niña se quedó huérfana y tuvo que ser acogida por un pariente peluquero, que no tuvo oportunidad de darle educación. Su origen humilde y su trayectoria infundieron, en la forma de interpretar de *Strepetova*, un carácter de protesta frente a las injusticias, en consonancia con los impulsos revolucionarios y democráticos de Rusia. *Ostrovsky*, el escritor favorito de *Strepetova*, dijo de ella:

'Ese talento natural es peculiar, un fenómeno. Sus mejores escenas son las de mujeres de clase media o baja; su entusiasmo por las sencillas y fuertes pasiones'⁵³².

Con su candor innato y sentimentalismo, se oponía a la creación de escuelas de teatro, defendiendo que era imposible enseñar a los actores a empatizar o a representar sentimientos honestamente; según ella: *'eso debía depender del talento natural y tenía que salir de dentro'⁵³³*. Su genio natural era tal, que conmovió al propio *Nemirovich-Danchenko* que, tras verla actuar, llegó a cuestionarse, por lo menos temporalmente, el valor del entrenamiento sistemático para actores⁵³⁴.

R. Andrew White afirma que, durante la edad de plata soviética (1890-1917), la noción de que el arte proveía una experiencia trascendental para ambos, artista y observador no era inusual⁵³⁵.

⁵²⁹ Miembro de la vieja nobleza rusa, antes de que Pedro I el Grande hiciera depender el rango del estado. En *Encyclopedia Brittanica on line*.

⁵³⁰ En BENEDETTI, pág. 80 (de la carta de G. Kurochkin a Stanislavsky el 26 de enero de 1938).

⁵³¹ Ermolova pasó encerrada en su casa los últimos siete años de su vida, en: LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 229.

⁵³² PUSHKAREVA, Natalia. *Women in Russian history: from the tenth to the twentieth century*, M.E. Sharpe, Amonk, NY, 1997 (traducido al inglés por Eve Levin.) pág. 216.

⁵³³ *Ibidem* pág. 217.

⁵³⁴ SCHULER, Catherine. *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth: Glikeriia Fedotova and Polina Strepetova*, Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2000 Vol. 52, núm. 4, pág. 517 (de *Ocherkii istorii ruskoi teatral'noi kritiki*, 302.)

⁵³⁵ WHITE, R. Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, 2006, núm. 47, pág. 74.

Strepetova era famosa, en parte, porque era 'una fanática religiosa y profundamente supersticiosa' y 'su austera religiosidad fortalecía su mística metafísica: la intensidad de su pasión infectaba a los espectadores que compartían con ella una experiencia colectiva de angustia particular del alma rusa'⁵³⁶. Robert Leach recoge una cita de un crítico de la época que escribió sobre ella: 'Cuando habla sobre ángeles en el Juicio final, experimenta ese éxtasis y arrobamiento religioso'⁵³⁷.

En contraste con *Strepetova*, que entendía el talento como un don divino, *Stanislavsky* consideraba el entrenamiento actoral como una forma indispensable de perfeccionamiento y experimentación para mejorar las aptitudes del artista y, por ende, las de su arte. A pesar de esta definitiva diferencia, *Stanislavsky* y *Strepetova* convergían en su interpretación mística del teatro. El esfuerzo de *Stanislavsky* por incluir el Yoga en su Sistema exhibe un deseo de unir holísticamente misticismo y ciencia; el yoga y el ocultismo le ofrecían un holismo que el racionalismo occidental por sí mismo no podía darle⁵³⁸.

La temperamental *Maria Grivilovna Savina* (1854⁵³⁹-1915) se hizo un nombre en el Teatro Aleksandrinsky en San Petersburgo y, con su optimismo y alegría, consiguió desbancar a *Strepetova*, su máxima rival⁵⁴⁰. Fue aclamada por sus papeles de heroína de carácter fuerte oculto tras su frágil imagen exterior. Defendió los intereses de los actores rusos de las provincias a los que representó en el Congreso de la Sociedad Teatral Rusa y también organizó hogares de retiro para actores de la tercera edad⁵⁴¹.

Stanislavsky profesaba un gran respeto por la figura femenina como se demuestra en sus escritos y experiencias. El momento social que le tocó vivir coincidió con la evolución de la situación de la mujer rusa que, por aquel entonces, comenzaba a tener estudios superiores y un trabajo fuera de casa⁵⁴². El teatro era una de las profesiones a la vanguardia de este aspecto como *Stanislavsky* reconocía:

⁵³⁶ SCHULER, Catherine, (509:515) en, WHITE, R. Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, 2006, núm. 47, pág. 74.

⁵³⁷ LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 236.

⁵³⁸ WHITE, pág. 76.

⁵³⁹ Según *Marc Slonim*, aunque la mayoría de las fuentes dicen que *Maria Savina* nació en 1854, la actriz era cuatro años mayor de lo que afirmaba, pudiendo haber nacido probablemente en 1850. En SLONIM, Marc. *From the Empire to the Soviets*, The World Publishing Company 2231 West 10th Street, Cleveland 2, Ohio, 1961, pág. 92.

⁵⁴⁰ La rivalidad de las mujeres ha sido ampliamente documentada. *Schuler* explica cómo *Savina* acompañó a *Strepetova* en su lecho de muerte, temiendo que se llevara su hostilidad a la tumba. *Schuler* especula que esta aproximación se pudo deber a la propia vulnerabilidad de *Savina* que, en el momento de la muerte de *Strepetova*, vivía una decadencia inminente a favor de una nueva generación de mujeres como *Kommissarzhevskaja*. en: SCHULER, pág. 51.

⁵⁴¹ PUSHKAREVA, Natalia. *Women in Russian history: from the tenth to the twentieth century*, M.E. Sharpe, Amonk, NY, 1997 (traducido al inglés por Eve Levin.) pág. 216.

⁵⁴² SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág.51.

*'El arte de la escena procuró a la mujer un trabajo independiente y la igualdad con el hombre pero, al mismo tiempo, no existe ningún otro lugar donde se avasallen tan terriblemente sus derechos y donde se recorte su libertad en la forma en que se lo hace dentro de las paredes del teatro'*⁵⁴³.

La influencia prioritaria que las mujeres tuvieron en su vida y formación, así como el hecho de que contratara mujeres no sólo como parte del equipo artístico, sino también como profesoras⁵⁴⁴, es prueba de ello. Aunque *Savina* no construyó conscientemente una imagen basada en la ideología feminista, era el emblema más evidente de lo que una ambiciosa chica de provincia podría llegar a conseguir. No sólo era financieramente independiente, sino que, además, era respetada en toda Rusia por su arte. Incluso *Tolstoi*, que consideraba, como regla general que las mujeres debían encerrarse y ocuparse de sus maridos e hijos, quedó impresionado por la inteligencia e ingenio de *Savina*⁵⁴⁵.

Savina representaba la fuerza que hasta la llegada de *Stanislavsky* residía en las estrellas de las compañías. *Stanislavsky* desafió la costumbre de construir la escena en torno a una gran diva (como *Savina* en el Aleksandrinsky o *Ermolova* en el Maly) transfiriendo el poder al conjunto de la *troupe*⁵⁴⁶. A diferencia de *Stanislavsky*, *Savina* no tenía interés en elevar el gusto del público, sino de aprovecharse de él. Según *Shchuler*, sus actuaciones, muchas veces, eran pretextos para mostrar nuevos y elegantes modelos de ropa que resultaban atractivos para las mujeres de clase media-alta que podían pagar el Aleksandrinsky. Esto la alejaba todavía más de *Stanislavsky*, que criticaba que las actrices fueran demasiado coquetas. Sin embargo, pudo ser más bien una astuta estrategia de marketing, si se tiene en cuenta que, *Savina* estaba tan implicada en los problemas sociales de los actores más desfavorecidos de las provincias, que se ganó el apelativo de *'la primera actriz auténtica activista'*⁵⁴⁷.

El primer signo de verdadera profesionalización del teatro ruso, sin llegar a ser un sinónimo de la misma, tuvo lugar con la formación de la Sociedad Teatral Rusa (Russkoe teatral'noe obshchestvo, or RTO)⁵⁴⁸. Esta organización surgió a partir de otras asociaciones caritativas más pequeñas, abocadas a la ayuda de los pobres actores más necesitados. Originalmente se había llamado, Sociedad de Mutua Asistencia a los Artistas Rusos, fundada en San Petersburgo en

⁵⁴³ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 59.

⁵⁴⁴ Las profesoras de voz y plástica eran mujeres. Su hermana Zinaida también colaboró toda la vida con él. STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pp. 61-63.

⁵⁴⁵ *Savina* visitó a *Tolstoi* para pedirle permiso para producir *'El poder de la oscuridad'*, *Tolstoi*, que no tenía especial admiración por las actrices, dijo: *'Es aparentemente una mujer lista y rápida'*, en: SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág. 51 (de Al'tshuller, 'M.G. Savina i N.F. Sazonov', pág. 93.)

⁵⁴⁶ SLONIM, Marc. *From the Empire to the Soviets*, The World Publishing Company 2231 West north Street, Cleveland 2, Ohio, 1961, pág. 110.

⁵⁴⁷ SCHULER, pág.54.

⁵⁴⁸ FRAME, Murray. *Commercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pág. 1035.

1877 por iniciativa privada⁵⁴⁹, pero su éxito llegó con la denominación de la Sociedad para la Ayuda de los Actores Indigentes, bajo la iniciativa de *Maria Savina*. En 1894, esa organización se convirtió en la Sociedad Teatral Rusa (RTO), cuando, la situación desesperada del teatro ruso, especialmente en las provincias, requirió una '*intervención urgente*'⁵⁵⁰. La sociedad tenía muchas ocupaciones entre las que destacaban: la representación ante las administraciones e instituciones públicas; la mediación entre la oferta y la demanda de empleo; la ayuda material en general para cualquier tipo de empresa teatral y en particular para los actores en situación de indigencia; la elaboración de ayudas para actrices embarazadas⁵⁵¹, etc. En 1898 contaba con 1.461 miembros y en 1902 el número se había casi triplicado hasta llegar a los 4.444, aunque esa cifra todavía representaba sólo a la mitad del número probable de personas trabajando en los teatros rusos del momento⁵⁵².

La RTO se encargó también de organizar los congresos de teatro ruso de 1897 y 1901 en donde se presentaron los problemas comunes del panorama escénico de todos los teatros del Imperio⁵⁵³. Uno de los asuntos tratados en 1897 fue el de la posibilidad de exigir a los actores la acreditación de unos estudios obligatorios e incluso la de requerir la obtención de un diploma para poder trabajar o unirse a una compañía. Se trataba de encontrar a los actores con los '*mejores estándares artísticos y morales del arte escénico*'⁵⁵⁴. El tema no quedó definido y volvió a tratarse en el siguiente congreso de 1901. El debate estaba abierto: mientras unos entendían que la profesionalización y respeto social pretendido por el gremio pasaban por la formación educacional de sus miembros, otros asistentes no estaban de acuerdo con esta exigencia. Entre ellos, *Nemirovich-Danchenko* que apoyó la idea de que muchos actores con talento no poseían ninguna o una muy elemental formación⁵⁵⁵. Finalmente, no se establecieron 'condiciones obligatorias' para la contratación en teatros, pero sí para la pertenencia a la RTO: para ser socio se requirió, desde entonces, que el artista hubiera trabajado profesionalmente al menos durante tres años, o que contara con referencias y se sometiera a una votación de los miembros⁵⁵⁶. En el congreso también se trataron temas sobre obligaciones contractuales⁵⁵⁷.

⁵⁴⁹ FRAME, Murray. *Comercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pág. 1035 (Teatral'naia entsiklopediia, IV, column 125).

⁵⁵⁰ Ídem (de Kozlova, 'Russkoe teatral'noe obshchestvo', pág. 19).

⁵⁵¹ SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág.56.

⁵⁵² FRAME, Murray. *Comercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pág. 1036 (de RGALI, f. 641, op. 1, ed. khr. 163, l. 30 ob. (report on RTO, 17 May 1904).

⁵⁵³ Ibídem, pág. 1040.

⁵⁵⁴ Ibídem, pág. 1044

⁵⁵⁵ Ídem (de Teatr i iskusstvo, 12 (18 Mar. 1901), p. 244.)

⁵⁵⁶ Ibídem, pág. 1045 (de ídem)

⁵⁵⁷ Para más información sobre el tema consultar: FRAME, Murray. *Comercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pp. 1040-1047.

El biógrafo de Savina destacó de ella sus manos, que definió como 'totalmente libres'⁵⁵⁸. A pesar de la disyuntiva entre la visión sistemática de entrenamiento para el actor que proponía Stanislavsky y la autodidacta de Savina, al primero no le pasaron desapercibidas las aptitudes expresivas de la gran dama del Aleksandrinsky. En varias ocasiones la nombró como una de las actrices rusas con más talento y reconoció la influencia que su arte ejerció sobre él:

'En la Duse, Ermolova, Fedotova, Savina, Salvini, Chaliapin, Rossi, igual que en los más dotados artistas del MAT, he podido vislumbrar y sentir algo que los emparentaba (...) Durante los primeros tiempos sólo pude notar sobre mí y sobre los demás, que en esto del estado creador, desempeñaba un papel muy grande la libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el absoluto sometimiento de todo el aparato físico a las órdenes emanadas de la voluntad del artista (...) Me entusiasmé y creí en mi descubrimiento hasta tal grado que comencé a transformar los espectáculos en ensayos experimentales. No interpretaba sino que ejecutaba a la vista del espectador los ejercicios inventados e ideados por mí (...) Casualmente tropecé con otra verdad (...) Mis ejercicios hechos públicamente, fijando la atención en las sensaciones corporales, me distraían al mismo tiempo de lo que pasaba más allá de las candilejas (...) Durante un espectáculo de una celebridad de visita en Moscú (...) percibí en él (...) la liberación de todo el sistema muscular, en combinación con una gran concentración mental y espiritual (...) estaba ocupado, no en lo que pasaba en la sala colmada de público, sino en lo que se estaba desarrollando en el escenario (...) el proceso creador es, antes que otra cosa, la absoluta concentración de toda la naturaleza espiritual, mental y física de uno'⁵⁵⁹.

Vera Fyodorovna Komissarzhevskaya (1864-1910), como Strepetova y Savina, se estrenó como actriz profesional en el teatro Aleksandrinsky. A diferencia de sus antecesoras, a medida que avanzó su carrera, Komissarzhevskaya se atrevió a escapar de los seguros confines de los Teatros Imperiales y, entre otras empresas, perteneció durante dos años a la SAL⁵⁶⁰.

Stanislavsky calificó la primera aparición de Komissarzhevskaya ante un público numeroso como: 'un hecho digno de mención'⁵⁶¹. En 'Mi vida en el arte', destacó que, tanto ella, como su hermana, 'tenían magníficas voces y una excelente manera de cantar, adquirida del padre'⁵⁶².

La pequeña actriz llegaba al público con sus ojos brillantes y su expresiva voz. En todos sus papeles capturó el drama de la condición humana en un mundo injusto y la rebeldía de las mujeres luchando por encontrar un lugar apropiado en la sociedad.

⁵⁵⁸ FRAME, Murray. *The St. Petersburg Imperial Theatres: Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*, McFarland, North Carolina, USA, 2009, pág. 60.

⁵⁵⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pp. 315-16.

⁵⁶⁰ BOROVSky, Victor. *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, University Of Iowa Press, Iowa, USA, 2001, pág. 74.

⁵⁶¹ STANISLAVSKY, pág. 120.

⁵⁶² *Ibidem* pag. 120.

En 1896, *Komissarzhevskaya* fue Nina⁵⁶³ en aquella famosa primera presentación de 'La gaviota' de *Anton Pavlovich Chejov* (1860-1904) producida por *Evtikhii Karpov* (1876-1926) en el Aleksandrinsky de Moscú. En sus memorias de 1911 *Karpov* corrobora la conexión que *Komissarzhevskaya* tuvo enseguida con el personaje de Nina: 'estaba viviendo el papel'⁵⁶⁴. El fracaso de aquel estreno ha sido señalado a la decepción de un público que esperaba ver a su estrella *Elizaveta Levkeieva* en una de sus comedias ligeras y que, en su lugar, tuvo que enfrentarse, por primera vez, a las sutilezas de los textos chejovianos⁵⁶⁵. *Benedetti* atribuye, las objeciones que *Chejov* siempre puso a las producciones de *Stanislavsky*, al recuerdo de esta humillación vivida por el dramaturgo durante la primera representación de uno de sus textos⁵⁶⁶. A pesar del escaso éxito de la producción, *Komissarzhevskaya* obtuvo buenas críticas y su interpretación de Nina fue considerada como la mejor de su carrera. De forma similar, las obras de *Chejov*, en gran parte, fueron responsables del éxito y el prestigio del Teatro del Arte de Moscú.

Tras la creación del MAT, *Komissarzhevskaya* mostró interés por formar parte de la nueva *troupe*. Fue entonces cuando propuso a *Stanislavsky* ocupar una posición privilegiada en el MAT, como la que tenía *Savina* en el Aleksandrinsky. Sin embargo, los principios de *Stanislavsky* estaban en contra de que la compañía girara en torno a una estrella y sus puntos de vista acabaron en una inevitable discusión. En 1904, *Komissarzhevskaya* creó su propio teatro. A diferencia del MAT, que se caracterizaba por la defensa del realismo psicológico con un fin educativo y voluntariamente apolítico, el teatro de *Komissarzhevskaya* surgió como una expresión de su espíritu revolucionario y sus predilecciones románticas.

Durante la Revolución de 1905 las actuaciones de *Komissarzhevskaya* terminaron frecuentemente con demostraciones improvisadas⁵⁶⁷. *Stanislavsky* tenía en alta estima el trabajo del autor y no presentaba este tipo de exhibiciones en público, sin embargo, como ya se ha explicado, la improvisación constituyó una parte imprescindible de su Sistema de entrenamiento actoral.

⁵⁶³ El papel fue originalmente dado a *María Savina* que lo rechazó diez días antes del estreno por considerar que no era apropiada para el papel.

⁵⁶⁴ JOHNSON, Michael D. *On The Paths Of The Soul: Stanisław Przybyszewski And The Russian Stage. The Cases Of Vera Komissarzhevskaja And Vsevolod Meierkhol'd (1900-1910)*, Submitted to the graduate degree program in Slavic Languages and Literatures and the Faculty of the Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, M.A., The University of Iowa, 1998, pág. 180.

⁵⁶⁵ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 72.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, pág. 73.

⁵⁶⁷ PUSHKAREVA, Natalia. *Women in Russian history: from the tenth to the twentieth century*, M.E. Sharpe, Amonk, NY, 1997 (traducido al inglés por Eve Levin.) pág. 217.

Komissarzhevskaya, soñaba con fundar una escuela en donde la actuación teatral *'no fuera enseñada'*⁵⁶⁸. Esta afirmación se podía entender como una utopía abstracta o como un escuela que, a efectos prácticos, no debía distanciarse mucho del los estudios-laboratorio de *Stanislavsky*.

De *Komissarzhevskaya* se dijo que: *'poseía la habilidad de dar a las palabras otro significado distinto al de la definición del diccionario. Sabía como abolir la palabra como tal, para sumergirse en un mar de sentimiento'*⁵⁶⁹. Según el crítico actual *Borovsky*, esta cita demuestra una conexión con el ya mencionado subtexto del imaginario de *Stanislavsky*. Es *Borovsky* también quien afirma que el juicio de *Vera* nunca estuvo influenciado por los halagos del público o las buenas críticas de la prensa. Desde muy joven, veía el teatro como una especie de 'misión espiritual' que requería total compromiso. Esto reflejaba una actitud inculcada por su padre⁵⁷⁰ sobre lo que debía hacer un actor al subirse al escenario. Por el contrario, a pesar de la seriedad de sus intenciones, en su juventud, a *Stanislavsky*, le gustaba actuar 'para el público'. Le atraía obtener los frutos que el éxito ocasionaba a alguien rico y guapo como él y para el que, en aquel entonces, el teatro era sólo una diversión⁵⁷¹. En relación a esta 'misión' a partir de la que concebía el teatro, *Schuler* resalta que *Komissarzhevskaya* tenía *'un gusto por el misticismo y un deseo de trascendencia espiritual a través de la actuación'*⁵⁷². No hay que olvidar que *Komissarzhevskaya*, en sus búsquedas por dejar de parecer una ingenua, abrazó la recién estrenada corriente simbolista⁵⁷³. De *Maeterlinck*⁵⁷⁴, el principal exponente de esta tendencia, *John McCannon* afirma:

*'Maeterlinck había abrazado una espiritualidad alternativa tanto como sus contemporáneos rusos: Rechazando a la iglesia católica, Maeterlinck se volvió hacia un misticismo universal que derivaba del idealismo neoplatónico, las meditaciones cristianas de Eckhart y Boehme, el panteísmo de Espinoza, el borgianismo sueco, trascendentalismo romántico, el hinduismo, el budismo, y la teosofía Blavakskiana'*⁵⁷⁵.

⁵⁶⁸ BOROVSKY, Triptych, 211, en: WHITE, R. Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, 2006, núm. 47, pág. 76.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pág. 125.

⁵⁷⁰ Como ya se ha indicado, su padre era el famoso tenor *Fyodor Komissarzhevsky* que fue además director del Conservatorio de Moscú en el que también dieron clase *Shumsky* y *Samarin*. En: *Ibidem*, pág. 45.

⁵⁷¹ *Ibidem*, pág. 58.

⁵⁷² SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996, pág.177. *Komissarzhevskaya* (utilizando en nombre de "Komina") apareció con *Stanislavsky* en la producción *Gnedich's Burning Letters* (1889) de la Sociedad del Arte y la Literatura y en la obra de *Tolstoy's Los frutos de la ilustración* (1891).

⁵⁷³ En 1906 Meyerhold se asoció con *Komissarzhevskaya* en una sociedad que traería como resultado el florecimiento del teatro simbolista en Rusia, en: GREEN, Michael. *The Russian Symbolist Theatre: Some Connections*, *Pacific Coast Philology*, Vol. 12, Oct., 1977, pág. 8

⁵⁷⁴ *Maurice Maeterlinck* (Gante, 1862 - Niza, 1949), dramaturgo y ensayista belga de lengua francesa, principal exponente del teatro simbolista.

⁵⁷⁵ McCANNON, *Passageways to Wisdom: Nicholas Roerich, the Dramas of Maurice*

A partir de las experiencias de *Savina*, *Komissarzhevskaya*, y otras personalidades⁵⁷⁶ *Stanislavsky*, tuvo contacto con el teosofismo, el ocultismo y algunas corrientes del Yoga, de dónde extrajo varias ideas que incluyó en su Sistema⁵⁷⁷. Por otro lado, son bien conocidos los intentos fallidos de *Stanislavsky* y su *troupe* por desvelar los misterios del simbolismo. En 1904 en el Teatro del Arte se produjeron tres obras de *Maeterlinck*, pero el estilo de interpretación realista no parecía estar preparado para satisfacer las necesidades que requerían las vanguardias:

*‘El simbolismo nos resultó a los actores superior a nuestras fuerzas (...) El simbolismo, el impresionismo, todos los ismos, llegados al arte pertenecen a la subconsciencia, comienzan su expresión en el mismo punto en que termina lo ultranatural (...) En aquel tiempo, nuestros símbolos tenían como origen la inteligencia y no los sentimientos; todo era artificioso, nunca natural. Concretando; no sabíamos pulir hasta el estado de símbolo, el realismo espiritual de las obras que estábamos interpretando’*⁵⁷⁸.

A medida que fue avanzando el siglo XX, una de las principales críticas que recibía el MAT era la reticencia a renovarse según las nuevas corrientes. La defensa de *Stanislavsky* solía basarse en que, para aproximarse a los ismos formalistas, antes había que trabajar durante mucho tiempo en la técnica realista que para él, entonces, todavía se encontraba *‘en su estado inicial’*⁵⁷⁹. Las nuevas corrientes violaban la naturaleza orgánica y sus leyes, y por eso, *Stanislavsky*, recomendaba evitarlas *‘mientras nuestra psicotécnica siga siendo aún imperfecta’*⁵⁸⁰.

Maeterlinck, and Symbols of Spiritual Enlightenment, Russian Review 64.3, July 2004, pp. 449-78, en la 453, en: WHITE, R. Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, 2006, núm. 47, pág. 75.

⁵⁷⁶ Algunos de ellos son Gorki, Tolstoi, Meyerhold, Vajtangov y Roerich.

⁵⁷⁷ WHITE, pág. 76..

⁵⁷⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 228.

⁵⁷⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 356.

⁵⁸⁰ Ídem.

3.5.3. LOS ACTORES

Antes de conseguir fama como dramaturgo, director del Maly y profesor de Arte dramático, *Aleksandr Sumbatov-luzhin* (1857-1927) obtuvo una buena reputación como actor principal. Su estilo estaba asociado a la escuela romántica de la tradición rusa. Esta etiqueta hacía referencia a actores y actrices cuyos personajes pertenecían predominantemente al drama romántico. El romanticismo escénico estaba cargado de gestos monumentales e histrionismos exagerados todo ello en contraposición al, también reseñable, elevado interés por la psicología de los personajes. No es de sorprender que sus obras como dramaturgo estuvieran influenciadas por su estilo de interpretación⁵⁸¹.

Mucho llovería desde que en 1888 *Stanislavsky* compartiera cartel con *luzhin* en su primera aparición con un grupo profesional con motivo de la representación de algunos pasajes de *'El Bosque'* de *Ostrovsky*. Por aquel entonces, existía una mutua admiración entre aquel artista consagrado y el joven amateur. *Stanislavsky* anotó un comentario que le hizo *luzhin* cuando ambos se encontraron en el barbero:

*'Me preguntó que por qué no iba al Maly. "¿Es por tus circunstancias familiares?" Le respondí que no quería ser un artista insignificante y que no me atrevía a competir con luzhin y Lensky. "¿Qué quieres decir? Cuantos más artistas buenos haya, mejor"'*⁵⁸².

Dos de las principales características del trabajo y la vida de *Stanislavsky* fueron su generosidad y su sentido de grupo. Compartir sus conocimientos y los resultados de sus profundas y continuas investigaciones, constituyó el *leitmotiv* de su existencia. A pesar de que el Maly se caracterizaba por rendir pleitesía a sus grandes estrellas, el comentario de *luzhin* implicaba un reconocimiento, por parte de éste, acerca de la importancia de la calidad global del grupo, como principal responsable en el resultado final del espectáculo.

En lo referente al análisis del texto al que tanta importancia le dio *Stanislavsky*, al principio de su carrera, *luzhin* consideraba imprescindible 'individualizar el discurso del personaje'. Decía que podía haber demandas similares de sencillez y naturalidad en la emisión del texto, dependiendo de quien era el que hablaba: *'El discurso es natural y reflejo de la vida en Hamlet, pero no es*

⁵⁸¹ SHEVCHENKO, Mila B. Melodramatic scenarios and modes of marginality: the poetics of anton Chejov's early drama and of fin-de-siècle russian popular drama, A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) in The University of Michigan 2008, pág. 72.

⁵⁸² BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 33.

*natural ni refleja la vida en Chatsky*⁵⁸³. Esta afirmación pudo ser entendida como una crítica al Sistema de *Stanislavsky* basado en la verdad de las propias vivencias del actor-personaje. A esto hay que sumar que, siendo *luzhin* director del *Maly*, se convocó una reunión formal de toda la compañía en donde se recordaron ‘todas las ordenanzas y tradiciones del gran *Shchepkin*’, hubo charlas sobre ‘el actor siendo reducido a un objeto’ y sobre la peligrosa tendencia de reposicionar el espectáculo con la ‘re-experimentación interna’. Se instigó a estar atentos y salvar el teatro de posibles bárbaros. De entre todos los enemigos, el principal era *Stanislavsky*⁵⁸⁴.

En ‘*Mi vida en el arte*’, *Stanislavsky* justificó no haber incluido a *luzhin* entre los grandes artistas que tuvieron notable influencia sobre él ‘por falta de espacio’⁵⁸⁵. Esta *excusatio non petita acusatio manifesta*⁵⁸⁶, podría ser un reflejo de la situación tensa existente entre ambos actores.

Stanislavsky se refirió en muchas notas y cartas de comienzos de siglo, a la cuestión de la interacción entre el actor y el medio escénico que le rodeaba. En el caso descrito a continuación, utilizó a *luzhin* como ejemplo contrarrecíproco, acusándolo, implícitamente, de ser un actor con ciertas limitaciones:

*‘La escena, la obra y el arte existen para despertar en el espectador un determinado estado de ánimo. Todo deberá tender a esto, tanto el actor como los decorados, el vestuario, la iluminación y los efectos especiales. Por ello son ilógicas las ideas acerca de que los decorados pueden hacer que se pierda el estado de ánimo buscado. Que la culpa recaiga en el actor, tan débil en su contenido interno que puede provocar la sensación de contraste con un fondo gris y el medio que le rodea (...) Si Mochalov no necesita de decorados y trajes, entonces luzhin debe acercarse al régisseur, inclinarse ante él, y decir: “ayúdame yo solo no puedo entretener al público durante toda la velada y darle una ilusión total”*⁵⁸⁷.

En otra ocasión:

*‘Yo soy el primero en afirmar que en los espectáculos del genial Salvini no es necesario preocuparse de la puesta ya que el genio lo cubre todo (...) Y cuando el actor luzhin interpreta a Otelo me pregunto si cabe pensar en una impresión general de la pieza...a lo que me respondo que sí*⁵⁸⁸.

⁵⁸³ KNABEL, María. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.

⁵⁸⁴ BOROVSKY, Victor. *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, University Of Iowa Press, Iowa, USA, 2001, pág. 271.

⁵⁸⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 43.

⁵⁸⁶ En latín, excusa no pedida, manifiesta acusación

⁵⁸⁷ Sobre el actor y el medio escénico, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 27.

⁵⁸⁸ Carta a S.V. Flerov 24-5-1900, en: STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 27.

Lo que quería decir *Stanislavsky* era que los genios como *Mochalov* o *Salvini* se bastaban por sí mismos, pero para actores más mediocres, como *luzhin*, era necesaria una puesta en escena global que ayudara al actor a desempeñar su tarea. Queda claro que, a pesar de que en su juventud *Stanislavsky* pudiera sentir cierta admiración por el estilo romántico y la persona de *luzhin*, a medida que su personalidad actoral se fue forjando esta devoción desapareció. Esto resultó evidente cuando *Stanislavsky* efectuó su distinción entre los tres tipos de actuación: artesanía, arte de la representación y arte de la vivencia, y encuadró a *luzhin* en el primero de ellos, el más denostado por *Stanislavsky*: *'luzhin busca la libertad en la esclavitud'*⁵⁸⁹. *Kristi* explica que la posición marcadamente crítica de *Stanislavsky* hacia *luzhin* tiene su explicación en la seria divergencia de posiciones existente, por aquellos años, entre el MAT y el Maly respecto a gran número de hechos relacionados con cuestiones creativas de fondo. Por aquellos años *luzhin* tomó partido abiertamente contra el sistema de trabajo del MAT al que acusaba de coartar la libertad de creación y la iniciativa del actor. Frente a la esclavitud de actores como *luzhin*, *Stanislavsky* mostraba el camino hacia 'la libertad':

*(...) el artista que siente su papel mejor que el autor, que es capaz de analizarlo mejor que el crítico, que ha estudiado la obra mejor que el régisseur, tiene como nadie idea de la magnitud de su talento, de los medios anímicos y expresivos; quien desarrolló la técnica de un virtuoso y preparó su cuerpo, su voz, su mímica, estudió la teoría del arte, la pintura, la literatura y todo aquello que puede resultar necesario al actor, en una palabra, aquel que cumplió a la perfección todo el trabajo creativo preparatorio de un actor, ese es verdaderamente libre'*⁵⁹⁰.

Cuando *Stanislavsky* escribió su texto sobre 'actores con creaciones completas' al primero al que nombró, como responsable de una de las más auténticas de éstas, fue a *Lensky*, refiriéndose al papel de *Uriel Acosta* en la obra homónima de *K. Gustov*. Fue sólo de *Lensky* de quien además destacó otros tres personajes: Hamlet, Benedicto y su Famusov de *'Desdichado por ser inteligente'* de *Griboedov*.⁵⁹¹

Ermolova era el 'ideal' de mujer en la década de 1880 y *Lensky* era su homólogo masculino, además de partenaire en muchas producciones. El actor, director y profesor del Maly, *Alexandr Pavlovich Lensky* (1847-1908) poseía, para *Stanislavsky*, una dulzura escénica excepcional:

'Yo estaba enamorado de Lensky: de sus lánguidos, pensativos y grandes ojos azules, de su manera de caminar, de su plasticidad, de sus manos extraordinariamente expresivas y bellas, de su voz encantadora con timbre de tenor, su pronunciación elegante y el fino sentido

⁵⁸⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 120.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, pág. 121.

⁵⁹¹ *Ibidem*, pág. 114.

*de la frase, de su talento múltiple para la escena, la pintura, la escultura, la literatura. Yo por cierto, copiaba diligentemente sus méritos (¡en vano!) y sus defectos (¡con éxito!).*⁵⁹²

Una de las características del entorno actoral contemporáneo de *Stanislavsky* era que, desde las mismas escuelas, se propiciara el plagio a las grandes estrellas del momento. *Stanislavsky* recordó que así fue como se imitaron: *'la voz de Ermolova, la dicción de Fedotova, la plástica de Lensky, las manos de Samarin, la pronunciación de Shumsky, los gestos de Komissarzhevski etc.*⁵⁹³. El dominio de su cuerpo y la capacidad expresiva de *Lensky* a través de él, sirvieron de modelo, al propio *Stanislavsky*, y a toda una generación de actores.

Stanislavsky entendía que la 'plástica bella' debía ser el resultado de la vivencia 'armónica y fluida'. Para él, el gesto debía acompañar al sentimiento y no a la palabra; El gesto debía nacer del sentimiento. En el imaginario de *Stanislavsky*, la plástica era sólo necesaria como algo que expresara *'bellamente el sentimiento y la vida interior'*⁵⁹⁴.

Los jóvenes actores de su época imitaban su famosa 'voz de terciopelo' en la vida real: *'Incluso las damas de la corte y la gente joven actuaba como Lensky, tratando de adquirir la mirada melancólica y ligero fruncido de cejas de Lensky en Hamlet'*⁵⁹⁵. Precisamente, la inteligencia, vulnerabilidad y gentilidad que atraían a la gente como un 'imán'⁵⁹⁶ a la hora de interpretar *Shakespeare*, uno de los dramaturgos favoritos de *Stanislavsky*, fue otro de los principales puntos en los que coincidió con *Lensky*.

Meyerhold mencionó a *Lensky* como el mejor actor que nunca conoció: *'Lensky tenía un extraño don de brillo-esto no significa que fuera superfluo o superficial, significa que incluso en las más difíciles situaciones, podía, sin esfuerzo, mostrar todos los matices; hasta en un tempo lento estaba en constante movimiento. Aún interpretando Hamlet era ligero. Podía ser serio, trágico y profundo, pero ligero al mismo tiempo'*⁵⁹⁷.

Lensky disfrutó de una gran reputación como profesor de interpretación, director y teórico. En 1897, con motivo del Primer Congreso de profesionales de teatro rusos, *Lensky* afirmó: *'Uno no*

⁵⁹² STANISLAVSKY, Constantín. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 42.

⁵⁹³ STANISLAVSKY, Constantín. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pp. 187-88.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, pág. 182. Sobre la plástica, los movimientos expresivos, el cuerpo y la voz en capítulo de *Stanislavsky* y la ciencia la influencia de *Teodoro Lessing* (1872-1933), literato, filósofo y psicólogo alemán escritor de "El teatro y la histeria".

⁵⁹⁵ De A.V. Amfiteatrov, en N.G. Zograv, Aleksandr Palvlovich Lensky Moscú, 1941, pág. 13, en: LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pp. 229-230.

⁵⁹⁶ *Ídem* en LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 230

⁵⁹⁷ GLADKOW, Aleksandr. *Meyerhold*, 2 volumen, Moscú, 1990, vol.II, pp. 324-5, en: LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999, pág. 230

*puede enseñar interpretación más de lo que uno puede enseñar a sentir*⁵⁹⁸. *Stanislavsky* coincidía con *Lensky* en esta idea y desarrolló un sistema basado en multitud de ejercicios prácticos que, en palabras de *Barba*, ‘no tienen como fin enseñar a actuar’, porque ‘*El arte del actor no se puede enseñar, se puede sólo aprender*’⁵⁹⁹.

Consciente de su influencia en la Rusia de su momento, *Lensky*, igual que *Stanislavsky*, consideró importante dejar por escrito ciertos conocimientos que la experiencia le había otorgado en el campo de la actuación. La siguiente cita pertenece a sus ‘*Notas de un actor y notas sobre expresión facial y maquillaje*’. Aunque *Lensky* puso especial énfasis en la gesticulación y el maquillaje, el texto revela la creciente preocupación por la vida interior en escena del actor ruso:

*(...) Cuando un actor se estudia su papel cuatro fases deben distinguirse en su labor: la primera consiste en el trabajo de su imaginación, cuando las palabras del personaje no son tan importantes como su problema general. En su imaginación el actor crea un ideal, cuyo facsímil tratará de obtener en su personificación y en el que no debe haber ningún vestigio remanente del actor mismo. La segunda fase consiste en aplicar sus técnicas de expresión al ideal que ha creado, por ejemplo, intenta imitar entonaciones de forma tan precisa como le sea posible, gestos, ademanes, todo lo que pueda describir en él. Sólo entonces empieza a estudiar las palabras. Aproximándose al ideal tan cerca como su talento y atributos externos se lo permitan, una vez que haya dominado todo esto, el actor se mueve hacia la tercera fase, la síntesis final, por ejemplo, la absorción del texto (...) Entonces llega la cuarta fase de su trabajo: la aplicación sobre el escenario de todo lo que ha dominado de forma privada mediante sus estudios; aunque el actor haya logrado toda la perfección que haya podido en cuanto a entonaciones, mímica y gestos, e incluso a través del dominio completo de las palabras de su personaje, en los primeros ensayos sin papel, todavía no dominará su voz ni sus palabras sobre el escenario. Y tiene que haber muchos ensayos antes de que el actor pueda transferir al escenario la mitad de lo que ha conseguido dominar durante su estudio, antes de que pueda hacer que el temperamento le ayude en lugar de dificultarle al expresar los detalles sutiles del discurso artístico. El ratio de transición de cada fase a la siguiente depende, por supuesto, de la calidad del talento del actor (...)*⁶⁰⁰

Existen multitud de similitudes entre el proceso descrito por *Lensky* y la sistemática de *Stanislavsky*. En primer lugar la distinción de las etapas de creación que realizó *Lensky* en diferentes fases es, ya en sí, una forma de transmisión de conocimiento idéntica a la que utilizó *Stanislavsky*. Sin embargo, *Stanislavsky* pasó por muy diferentes e incluso, a veces,

⁵⁹⁸ BOROVSKY, Victor. *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, University Of Iowa Press, Iowa, USA, 2001, pág. 325.

⁵⁹⁹ BARBA, Eugenio. *La transmisión de la herencia: Lenguaje teatral y conocimiento tácito*, traducción Arturo Rodríguez Peixoto de: *Tacit Knowledge: Heritage and Waste* (conocimiento tácito: herencia y dispersión), en “New Theatre Quarterly” no.63, Cambridge, 2000. Versión con nuevos materiales, pág. 9.

⁶⁰⁰ Ídem.

contradictorios conceptos de esquema para la construcción del personaje⁶⁰¹. Su estudio no es el objeto de este trabajo y en esta ocasión, sólo se expondrán las similitudes, entendidas como posibles influencias, del texto de *Lensky* con los de *Stanislavsky*.

De forma análoga a *Lensky*, para *Stanislavsky*, 'en el proceso creador, la imaginación es la vanguardia que guía al artista'⁶⁰². *Lensky*, sin embargo, no especificó la forma práctica de utilizar la imaginación, mientras que *Stanislavsky* creó y diseñó toda una serie de ejercicios e improvisaciones encaminados a estimular, desarrollar y aplicar los frutos de esa imaginación. *Benedetti* explica que *Lensky* trabajaba con los matices y las sutilezas. Utilizaba tan escaso maquillaje como le fuera posible para transformarse desde dentro. Escogía obras de *Victor Hugo* o *Velázquez* para dibujar sus personajes⁶⁰³. *Stanislavsky* fue claro cuando escribió: 'la creación del artista no consiste sólo en el trabajo interno de la imaginación, sino también en la encarnación externa de sus sueños'⁶⁰⁴. *Stanislavsky* tomó ejemplo de *Lensky* y recomendó, varias veces a lo largo de sus obras, ayudar a la propia memoria y experiencia con todo el material adecuado extraído de libros, cuadros, fotografías y otras fuentes, que proporcionaran los conocimientos o reprodujeran las impresiones de otras personas⁶⁰⁵. Como compañeras de viaje, indispensables hacia el destino de la 'sólida e inmovible realidad', *Stanislavsky* exigió que, en todo momento, estuvieran presentes 'la lógica y la coherencia'⁶⁰⁶.

El segundo paso expresado por *Lensky* corresponde a la aplicación de las técnicas de expresión física. A pesar de que no quede recogido en este escueto texto, *Benedetti* afirma que *Lensky* buscaba la 'lógica interna de la psicología del personaje'⁶⁰⁷. *Stanislavsky* consideraba que la acción física y la psicológica eran dos aspectos de un mismo proceso: la creación psicofísica. *Stanislavsky* recomendaba que la vida interior del personaje se construyera antes que la externa, de forma que, el proceso de la encarnación, no se antepusiera al de la vivencia. Al final de su carrera desarrolló el método de las acciones físicas que 'se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, una percepción del papel a través de la creación de la vida física de nuestro cuerpo humano'⁶⁰⁸. Las acciones físicas se convirtieron en el centro de la creación artística, pero no entendidas como una sucesión de guiños y gestos, sino como una fuerza motriz psicofísica encaminada a la consecución de los objetivos en cada escena y en la acción central

⁶⁰¹ Todos ellos bien recogidos en STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977.

⁶⁰² STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 100.

⁶⁰³ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 17.

⁶⁰⁴ STANISLAVSKY, , pág. 104.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, , pág. 107.

⁶⁰⁶ *Ídem*.

⁶⁰⁷ BENEDETTI, pág. 17.

⁶⁰⁸ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 199.

de la obra, teniendo en cuenta que lo esencial es crear 'hasta el fin' en todos esos objetivos y acciones por pequeños que sean.

*Stanislavsky y Lensky coincidían en que el texto sólo debía aprenderse en las últimas etapas del proceso creador: 'Cuando el artista llega en su creación a la altura de un texto tan perfecto, las palabras se le ofrecen solas. Entonces, el texto del autor será la mejor y la más necesaria y cómoda forma de la encarnación verbal, para que el artista pueda expresar su propio sentir creador y toda su partitura espiritual. Las palabras del autor se convierten en las propias del artista y el texto mismo es la mejor partitura para él'*⁶⁰⁹.

Sin embargo, existe una diferencia de base, que se revela en las últimas líneas del párrafo de *Lensky*, en dónde queda en evidencia que el actor de la década de 1880 preparaba el personaje de forma independiente al resto de la compañía. Ya se ha explicado que, en aquella época, apenas había tiempo para los ensayos antes de la función y que no existía la figura del *régisseur* dirigiendo la puesta en escena. Este diferencia resulta determinante puesto que, para *Stanislavsky*, el conjunto es un elemento indispensable en la creación: '*La línea interior de las relaciones existentes entre los personajes es de extraordinaria importancia y debe ser claramente delineada (...) tal y como la escribió el autor'*⁶¹⁰. Para *Stanislavsky*, la interacción viva de los actores entre sí, en el proceso de los ensayos sobre la escena era la que creaba '*la escena más clara y convincente'*⁶¹¹.

*'Un actor no puede recrear más su papel en cada actuación con el mismo 'élan' y pasión como un virtuoso tampoco puede tocar en cada concierto con la misma inspiración; ambos, cuando la inspiración está ausente, tienen que recurrir a una técnica cultivada; en tales momentos, ambos sólo presentan los resultados de su trabajo creativo previo, sólo se imitan a sí mismos. Pero cuando un actor artista está inspirado, entonces, al repetir su trabajo previo, crea uno nuevo(...)'*⁶¹².

Stanislavsky coincidía con *Lensky* y con *Diderot*⁶¹³ al confesarse no creyente en la inspiración *ad hoc*. Tanto para *Lensky*, como para *Stanislavsky*, la fiabilidad se fomentaba a través de la técnica. De nuevo, fue sólo *Stanislavsky* el que puso por escrito soluciones prácticas que resolvían ese el problema. *Stanislavsky* consideraba que para preparar el 'ignoto camino' de la

⁶⁰⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pág. 160.

⁶¹⁰ De notas a pie de página 20, en: *Ibidem*, pág. 194.

⁶¹¹ De notas a pie de página 30, en: *Ibidem*, pág. 205.

⁶¹² A.P. Lensky: 'Zametki aktëra (notas de un actor). Artist (el artista) 36.43 (abril y noviembre de 1894), repre. En A.P. Lensky: Stat'i, pis'ma, zapiski (artículos, cartas, notas) Moscú, 1950, pp. 96-149, en: SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009, pág. 392.

⁶¹³ '*La desigualdad de los actores que representan por inspiración. No esperéis de ellos la menor unidad*, en: DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*, traducción de Ricardo Baeza, Clásicos Universales, Gobierno del Estado de Veracruz, noviembre de 2001, pág 21.

inspiración, los actores debían, por un lado adiestrar su cuerpo con ciertas herramientas como la acrobacia que: *'les enseñará a realizar el próximo movimiento sin dudas innecesarias, sin vacilaciones, con varonil decisión, valiéndose de la intuición física y de la inspiración'*⁶¹⁴; pero sobre todo, el actor debía efectuar un ajuste interior para el papel a través de la concentración y el calentamiento físico *'dos horas antes del espectáculo'*⁶¹⁵.

Para un primer *Stanislavsky* la inspiración estaba íntimamente ligada al subconsciente al que se podía recurrir, de forma indirecta, dejando señuelos que estimularan el proceso de la vivencia⁶¹⁶. Entonces, pensaba que no se debía molestar a la naturaleza sino dejarla que actuara *'libremente'*. Estaba sugiriendo que en ese *'estado normal'*, se descubrían los sentimientos más delicados y profundos y el proceso creador se cumplía por sí solo⁶¹⁷. Sin embargo, *Kristi* defiende que, en la última variante de la segunda parte del sistema, *Stanislavsky* rompió con las viejas normas del enfoque psicológico y buscó un método más activo que coincidía con la inspiración del actor al que entonces se le planteaba: *'¿Qué haría aquí, hoy, ahora mismo, si se encontrara en las circunstancias de la obra, en la situación del personaje, y se le exigiera responder, no con razonamientos, sino con acciones?'*⁶¹⁸

Benedetti destaca los silencios de *Lensky* que define como: *'proverbiales, llenos de pensamiento y acción interior'*⁶¹⁹. En *'Mi vida en el arte'*, al comentar su propio éxito ante el público con *'Uriel Acosta'*, *Stanislavsky* reconoció las dificultades que tuvo al desempeñar los papeles románticos, sobre todo en los momentos de amor. Admitió que en los silencios y en los momentos de improvisación, en los que utilizaba sus propias palabras, era cuando se sentía capaz de descubrirse por entero y entregarse totalmente lo que había en su alma⁶²⁰. Teniendo en cuenta que él mismo reconoció la interpretación de Uriel Acosta de *Lensky* como su favorita y que, *Stanislavsky*, en aquel momento se dedicaba al estudio y observación constante de los actores del Maly, la influencia es evidente.

En la conferencia de 1897, *Strepetova* gritó: *'¡Abajo con el entrenamiento actoral!, ¡Fuera las escuelas!, ¡Volvamos a Mochalov!'*⁶²¹. Hubo un gran número de asistentes que la aplaudieron, sin embargo, *Lensky* se manifestó abiertamente en contra de ese criterio. *Lensky* consideraba las

⁶¹⁴ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979, pág. 37.

⁶¹⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980, pág. 314.

⁶¹⁶ *Ibidem*, pág. 338.

⁶¹⁷ *Ibidem*, pp. 284-85.

⁶¹⁸ G. Kristi y V. Prokofiev en: STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977, pp. 37-38.

⁶¹⁹ BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky*, Methuen, London, 1988, pág. 17.

⁶²⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993, pág. 148.


⁶²¹ MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 148. a

escuelas de interpretación, esenciales para el futuro del Arte Dramático en Rusia y, en los apuntes de la conferencia, se puede leer que, puso particular interés en promover la importancia de un productor competente que también debería ser un artista, 'no sólo una persona con la etiqueta de productor pegada en la frente'. *Lensky* estableció, nuevamente en cuatro puntos, sus recomendaciones para elevar el nivel de la escena rusa: (1) un repertorio de obras serias y la abolición de la práctica de actuaciones diarias de obras nuevas; (2) el establecimiento de compañías fijas; (3) la rebaja de los precios de admisión; (4) los productores⁶²².

Este programa es prácticamente el mismo que *Stanislavsky* y *Nemirovich-Danchenko* pensaron que llevarían a cabo cuando fundaron el MAT. Debido a la tremenda burocracia con la que se topó y a que *Lensky* no poseía el poder fanático de conducción, ni la fortaleza de carácter que, más tarde, tendría *Stanislavsky*, sus intentos por reformar el Maly, dirigiendo su escuela y trabajando como productor, no obtuvieron los resultados esperados.

⁶²² MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986, pág. 148.

Cuadro 5. PRINCIPALES INFLUENCIAS DE LOS ARTISTAS SOBRE STANISLAVSKY (ANTES DEL MAT)

<p>N. Medvedeva (1832-1899)</p>	<p>Aleksandr Fedotov (1841-1895),</p>									
<p>Maly Alumna Shchepkin Amiga familia Alekseev Camarada KS para ayuda o consejo Maestra de Ermolova Improvisaciones: KS Consejera familiar Fe en KS: CONFIANZA EN SÍ MISMO</p>	<p>Maly Productor Esposo Fedotova Teatro para le gente, localidades precios asequibles 1870 Idea colectivo teatral Secuidor de Gogol; KS TAMBIÉN Verdad sencilla y actuación en conjunto Los arbitrarios: KS PRIMERA VEZ FEDOTOV Disciplina Profesionalidad Sentido orgánico de la estructura y de la obra Análisis personajes: QUITA VICIOS DE OPERETA A KS Ensayos y comunicación: ESCUELA PARA KS SAL, Fedotov, parte artística: 3 nov. 1888: NOVEDOSO, INTERDISCIPLINAR Escuela dramática, Fedotov, Ópera, Komissaryevski. Sollogub escenografía. FRAGUA CONCEPTO LABORATORIO, TRANSPOSICIÓN NO FUNCIONAL, ÉTICA Demostraciones personales, razón, director-adaptador: KS PRIMERO LO IMITA, LUEGO BUSCARÁ LA IDEA SUBYACENTE DEL AUTOR Contención de movimientos, maquillaje, jugar a los contrarios (París?) Dramaturgo: OBNOVLENSKI, KS BIEN EN ESCENA. DIRIGE CARTAS ARDIENTES, ESPALDA (ANTOINE). ESCRIBE MONACO, NO PASA CENSURA. Fedotov bueno en comedia, no en drama</p>	<p>Magnate ferrocarril Mecenas teatro (ópera) Nuevos estándares de producción Círculo Mamontov Teatro Privado Ópera Mamontov OPT: KS OBSERVA Y COLABORA Estudio de teatro, pedagogía creativa: KS NO LO MENCIONA Maquillaje, vestuario, canto, imagen escénica, Chaliapin, Rimski-Korsakov: INF, KS, DISEÑO ESCÉNICO No interpretación: SÍ, COMPETENCIA, HALDEY CONTRADICE Carta 'Vivir el arte': TÍTULO MEMORIAS Realismo, centro actor: KS COINCIDE Consultor Estudio calle Povarskaya: PINTORES ROSA AZUL ENTRENAN A KS EN ESCENOGRAFÍA</p>	<p>Maly Prosvelteli (ilustrado) Técnica Escuelas interpretación Naturalismo científico MADRE ARTÍSTICA KS Profesionalidad Disciplina Dicción, postura: ENTRENAMIENTO VOZ Y CUERPO Discípula de Shchepkin Naturalidad Ecléctica y meticulosa ENCARNACIÓN, VIRTUOSA BRILLANTE CREADORA ESTRUCTURA INTERIOR Y DISEÑO DE LOS PAPELES KS, INF. ÉTICA Y ARTÍSTICA Mirar a los ojos: COMUNICACIÓN SAL Y MAT Confaba en KS: TRANSMISIÓN CONOCIMIENTOS TRADICIÓN, SENTIMIENTOS INTERIOS, CONFLICTOS INTERIORES, PSICOLOGÍA, CONJUNTO, CONSEJERA CRÍTICA, ORIENTADORA MAT Concepto de 'tono' del papel: ANÁLISIS, IMPROVISACIÓN, ACCIONES Contradicción acción-texto: SUBTEXTO Rechaza el Sistema en un principio/enseñanza privada Poder curativo teatro: SACRIFICIO, EXIGENCIA ÉTICA</p>	<p>Maly Actor, director y profesor Admirado: KS DESTACA URIEL ACOSTA COMO PREFERIDO Y LUEGO HAMLET, BENEDICTO Y FAMUSOV Dulzura escénica: 'YO ESTABA ENAMORADO DE LENSKY; PLASTICIDAD, PRONUNCIACIÓN, VOZ DE TENOR, ENTONACIÓN, LO COPIABA Dominio cuerpo y expresividad a través de él: PLÁSTICA Y SENTIMIENTO BELLOS Imán, admiradoras y admiradores voz de terciopelo Vulnerabilidad, inteligencia y gentilidad Shakespeare: KS TAMBIÉN Meyerhold lo considera mejor actor que nunca conoció: TIEMPO, Matices, Profundo y Ligero a la vez 'No se puede enseñar a sentir': EJERCICIOS PRÁCTICOS Notas sobre expresión facial y maquillaje: LIBROS SISTEMA Imaginación (consultas): EJERCICIOS (consultas)+lógica y coherencia Físico (psicológico): PSICOFÍSICO, ACCIONES FÍSICAS Texto al final indepediente: TEXTO AL FINAL EN CONJUNTO, INTERACCIÓN OTROS ACTORES Y PERSONAJES No inspiración: NO INSPIRACIÓN, CALENTAMIENTO, ACRÓBACIA Silencios Uriel Acosta: KS URIEL ACOSTA Escuelas, repertorio, productor, compañía, precios Maly=KS+ND en MAT</p>	<p>Profesor interpretación Charlas: EJERCICIOS Se ponía como ejemplo: NUNCA Disciplina Vivir intensamente: MEMORIA EMOTIVA Teatro elevado ideal, actor a su servicio: TEATRO TIEMPO Homosexualidad: CONSERVADOR Profesor influyente, pero sin textos teóricos: MEMORIAS Y MANUAL I.N. Iuriev, A.R. Petrovsky, I.E. Ozarovskiy, A.A. Sanin y O.S. Laktionov</p>	<p>Aleksandrinsky Narodniki (populismo) Intuición No escuelas Naturalismo inspirado Huérfana sin educación Sencillez, clases bajas. fuertes pasiones Sentimentalismo Misticismo: INTERPRETACIÓN MÍSTICA DEL ARTE YOGA, TEOSOFISMO, OCULTISMO</p>	<p>Maly Ídolo democracia Talento Expresiva Vive el papel Cada rol distinta imagen espiritual SENTIDO COMPARATIVO ESTRENA LA NOVIA SIN DOTE Y DEJA DE SER AMATEUR 1893 Admiración mutua Encierro últimos años</p>	<p>Aleksandrinsky Autodidacta Rival Strepetova Temperamental Heroína carácter fuerte Compromiso social en el Congreso de la Sociedad Teatral Rusa.; ética social ÉTICA EDUCACIONAL Ingeniosa, independiente económicamente, cierto feminismo: RESPETO A LA MUJER Sin interés por elevar el gusto del público: NECESIDAD, MISIÓN DE EDUCAR AL PÚBLICO Cierta superficialidad: PROFUNDIDAD Primera actriz auténtica activista Sociedad para la ayuda de los actores indigentes Expresividad manos: BUSCA ELIMINAR TENSIÓN MUSCULAR, CONCENTRACIÓN MENTAL Y ESPIRITUAL</p>	<p>Maly Actor, director, dramaturgo y profesor de interpretación Escuela romántica Gestos, histrionismos, interés psicología personajes El Bosque Ostrovsky: primera profesional KS Admiración mutua (al principio) Generosidad y sentido de grupo Análisis del texto no siempre naturalista Reunión Maly contra bárbaros, KS=enemigo NO INCLUYE A IUZHIN POR FALTA DE ESPACIO IUZHIN NECESITA MEDIO ESCÉNICO Artesanía: 'IUZHIN BUSCA LA LIBERTAD EN LA ESCALVIDUD' Maly vs. MAT en cuestiones de fondo=KS vs. Iuzhin</p>	<p>Aleksandrinsky Escapa Teatros Imperiales SAL Voz expresiva, excelente voz y canto Inf. padre Nina en la primera La Gaviota: HUMILLACIÓN CHEKHOV Desea entrar en el MAT: STANISLAVSKY NO COMULGA CON SU INTENCIÓN DE POSICIONARSE COMO ESTRELLA 1904, Organza su propio teatro Improvisaciones público: IMPROVISACIONES DURANTE ENTRENAMIENTO Y DURANTE CREACIÓN DEL PERSONAJE Escuela en donde no se enseñaba: ESTUDIOS-LABORATORIO STANISLAVSKY Abolir la palabra a favor del sentimiento: SUBTEXTO Juventud compromiso social con el teatro, inf. padre: JUVENTUD, ACTUAR PARA EL PÚBLICO Deseo de trascendencia espiritual a través de la actuación: MISTICISMO Simbolismo: REALISMO NO OPERA SIMBOLISMO</p>

Fuente: Elaboración propia a partir de las referencias bibliográficas

CONCLUSIONES

La historia del teatro ruso que precedió a *Stanislavsky* queda confinada en poco más de dos siglos que abarcaron los cambios más extremos, principalmente, debidos al antojo de los zares. Etapas de prohibición y receso sucedidas de buenos tiempos en los que el arte dramático era impulsado e incluso empleado como herramienta de propaganda política. Monarcas como *Alexis* que tan pronto abolía las actividades teatrales como contrataba a un popular director alemán para que le preparara un Teatro de la Corte; o como *Pedro I el Grande* que en su afán por occidentalizar Rusia encontró en el teatro un importante aliado del que además se sirvió para proponer versiones alternativas de sus 'malas artes'; o como *Catalina II*, que incluso se atrevió a escribir sus propias obras llegando a convertirse en una prolífica dramaturga; todo ello pasando por zares como *Nicolás I* que pedía controlar, los temas, diálogos, escenografía y hasta la elección del elenco en las obras que se estrenaban bajo el monopolio de sus Teatros Imperiales.

Estos y muchos otros dibujaron un teatro de cortesanos y reyes, muchas veces afrancesado y, en la mayoría de los casos, interpretado por funcionarios mal pagados o sirvientes.

Fue durante el reinado del zar *Alejandro II* cuando, bajo un ambiente de influencia realista, la figura del actor ruso maduró y sufrió una definitiva metamorfosis. La crisálida, hasta entonces encerrada en teatros de sirvientes para nobles y reyes, se transformó en emblemática figura que, desde un papel activo en la escena, representó y simbolizó el cambio social y político de todo un Imperio.

Los distintos personajes con los que se cruzó *Stanislavsky*, se entrelazaron armónicos como las piezas de un puzzle. Componer la figura determinada combinando los pedazos, permite resolver el acertijo de su Sistema.

La primera conclusión a la que se llega a través de lo escrito en este trabajo es que la principal influencia durante el período de estudio fue la de *Mikhail Shchepkin*. *Stanislavsky* heredó la sabiduría del actor ruso más importante del s. XIX, a partir de las cartas y memorias que éste dejó por escrito y de los conocimientos que, a través de sus clases, le transmitieron sus maestros *Fedotova* y *Fedotov*, ambos alumnos de la Escuela del Maly. Esta influencia abarcó los principales temas de su técnica (concentración, escucha mutua, soledad en público, comunión, importancia de los ensayos, conjunto, encarnación, etc.) Todo ello bajo la profunda perspectiva del

realismo psicológico que *Stanislavsky* aprendió también de los actores de la tradición rusa, principalmente de *Mochalov*, *Karatygin*, *Varmalov*, *Shumsky*, *Struzhkin* o *Samarin*. De ellos mismos adquirió también el concepto ético sobre puntualidad y calentamiento antes de salir a escena. La férrea ética que *Stanislavsky* practicaba y exigía entre sus camaradas se originó a partir de las influencias tempranas de su padre y su estimado *Gogol*. Tanto *Shchepkin* como su discípula *Fedotova*, tuvieron mucho que ver con sus opiniones sobre disciplina, sacrificio y compromiso con el arte. Pero su principal idea del teatro como templo y el actor como su sacerdote la heredó de *Belinsky*.

Stanislavsky defendía el teatro en su manifestación vivencial. Todos los artistas que admiró se caracterizaron por perseguir este elemento común del naturalismo en escena, sintetizado a partir de la cita, 'belleza es vida', de *Chernichevsky*. De entre todos ellos, las mayores influencias fueron las de *Fedotova* y *Shchepkin* a las que hay que añadir los ejemplos de sus venerados *Maria Ermolova* y *Lensky*. Las circunstancias dadas, con las que ya curioseaba durante su pertenencia al Círculo *Alekseiev*, fueron una influencia pura y admitida de su idolatrado *Pushkin* de quien, aún siendo menos conocido, fue también aportación, el concepto de cinematógrafo que utilizó *Stanislavsky*. La imaginación era algo que la *nany Papusha* contagió a la predispuesta familia *Alekseiev*. Personalidades de la talla de *Gogol*, a través de las demandas de sus obras, potenciaron e incentivaron el uso práctico de esta imaginación al exigir novedosas puestas en escena y aproximaciones particulares. Para ello *Stanislavsky* recurrió a trabajos de improvisación. Las ventajas de estos últimos bien pudo constatarlas *Stanislavsky* a través de sus más carismáticas practicantes, *Komissarzhevskaya* y *Medvedeva*. Los clavos y círculos de atención surgieron por inspiración gogoliana, como también lo hicieron la división en unidades y subescenas. *Stanislavsky* compartió con *Ostrovsky* la exigencia al artista de una riqueza interior, como la que aportaban *Shchepkin*, *Samoilov*, *Davydov* o *Lensky*. Para su concepto de comunión, estudió a *Shchepkin*, entendió a *Fedotova* y se contagió del misticismo de *Komissarzhevskaya*, *Strepetova* y *Savina*, con esta última compartió además sus intereses sociales. La disposición interior fue un argumento de *Shchepkin* que llegó a *Stanislavsky* a través de *Fedotova*. Sobre el superobjetivo y la acción central de los que hablaban *Struzhkin*, *Gogol* y *Voronov* ya había hecho referencias mucho antes *Shchepkin* cuando mencionaba la idea general o idea principal. El subtexto lo descubrió *Stanislavsky* interpretando junto a *Fedotova* 'El favorito de la fortuna' y lo vio sobre las tablas de la mano de *Komissarzhevskaya*.

Siguiendo las distinciones del propio *Stanislavsky* a la vivencia le sucede el perfeccionamiento de la encarnación. *Stanislavsky* admiraba la plasticidad de *Lensky* y *Savina*, que bien podrían representar aquélla que recomendaba *Zotov*. Disfrutaba escuchando las voces de su maestro *Komissarzhevsky* y su hija *Vera Komissarzhevskaya*. Elogiaba la dicción de *Samarin* y aprendía de la que practicaba junto a *Fedotova*. La noción de tempo asociado al ritmo que sugería *Zotov* la leyó primero de *Shchepkin* y la escuchó con *Komissarzhevsky*. Se interesó por el uso del maquillaje que hacían *Struzhkin* y *Samoilov* y aprendió a sacarle provecho mientras trabajaba en la SAL. Sobre sus conceptos estéticos tuvieron mucho que ver *Sollogub* y *Mamontov*, la escuela del OPM de este último le sirvió de inspiración para formar su estudio-laboratorio.

Las influencias en general de su familia y, en particular de su madre *Elizaveta* y de su esposa *Lilina*, tuvieron más bien un impacto psicológico no por ello menos importante si se tiene en cuenta que su obstinación, su capacidad de trabajo y su energía espiritual incombustible fueron los rasgos de su personalidad que le impulsaron a la consecución de sus metas.

En 1898, cuando *Stanislavsky* decidió junto a *Nemirovich-Danchenko* la creación de un teatro nuevo, contaba con todas estas piezas en su equipaje. Sólo el tiempo conseguiría hacer que, poco a poco, encajaran y que, treinta años después, se materializaran en lo que él consideró el auténtico descubrimiento de su vida, el método de las acciones físicas. En sus propias palabras: '*Para sembrar y cosechar luego, para concebir y tener luego un niño, es necesario una determinada cantidad de tiempo estipulado por la naturaleza*¹. El tiempo purifica, '*hace cristalizar al sentimiento, eliminando todas las pormenorizaciones innecesarias y dejando en el recuerdo sólo lo más importante, lo más esencial, el sentimiento o la pasión en su forma pura, desnuda*².

¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986, pág. 144.

² *Ibidem*, pág. 211.

ANEXO

ANEXO

FECHA	PRODUCCIÓN DIRIGIDA O SUPERVISADA	PERSONAJE
LA SOCIEDAD DEL ARTE Y LA LITERATURA		
1888		
8-dic.		Baron, <i>El caballero miserable</i> (Pushkin)
11-dic.		Yakovlev, <i>Amargo destino</i> (Pisemski)
1889		
15-ene.		Don Carlos, <i>El convidado de piedra</i> (Pushkin)
19-ene.		Don Juan (ibídem)
6-feb.		Barón Oberjeim, <i>Una taza de té</i> (Fedotov)
9-feb.		Obnovlenski, <i>El rublo</i> (Fedotov)
11-mar.	<i>Cartas ardientes</i> (Gnedich)	Krasnokutski
20-abr.		Baron von Aldringen, <i>Una deuda de honor</i> (Paul Heyse)
23-abr.		Ferdinand, <i>Kabale und Liebe</i> (Schiller)
26-nov.		Imshin, <i>Una deuda consigo mismos</i> (Ostrovski)
1890		
3-ene.		Piotr, <i>No vivas como desearias</i> , (Ostrovski)
6-ene.	Para el círculo Mamontov	Samuel, <i>Rey Saúl</i> (Mamontov)
18-mar.		Laviraque, <i>Honor y venganza</i> (Sollogub)
5-abr.		Paratov, <i>La novia sin dote</i> (Ostrovski)
1891		
3-ene.		Taliski, <i>Why there was a strife</i> (Krylov)
8-feb.	<i>Los frutos de la ilustración</i> (L.Tolstoi)	Svesdinstsev
14-nov.	<i>Foma</i> (Dostovieski/Stanislavski)	Rostanev
1892		
23-ene.		Moréaque, <i>Anna de Quervilliere</i> (Legouvé)
22-mar.	Con artistas del Mali	Bogusharov, <i>El hombre afortunado</i> (Nemirovich-Danchenko)
1893		
31-oct.	(Artistas del Mali y la Sociedad)	Dulchin, <i>El último sacrificio</i> (Ostrovski)
10-dic.	(Con miembros junior del Teatro Mali)	De Santos, <i>Uriel Acosta</i> (Gutskov)
1894		
7-feb.	<i>El gobernador</i> (Diachenko)	George Dorci
20-abr.		Ahmetiov, <i>El Bárbaro</i> (Ostrovski y Soloviov)
25-abr.	(Escenas líricas)	Agesander, <i>Afrodita</i> (Krotkov/Mamontov)
15-dic.	<i>Luz sin calor</i> (Ostrovski y Soloviov)	Rabachev
1895		
9-ene.	<i>Uriel Acosta</i> (Gutskov)	Acosta
10-abr.		Smirnov, <i>El oso</i> (Chekhov)
2-nov.		Oficial de policía, <i>Estampa de felicidad familiar</i> (Ostrovski)
6-dic.	<i>En los hombres de bien</i> (Pisemski)	
1896		
19-ene.	<i>Othello</i> (Shakespeare)	Othello
2-abr.	<i>La asunción de Hannelle</i> (Hauptmann)	
19-nov.	<i>El judío polaco</i> (Erckmann-Chartian)	

19-dic.	<i>La novia sin dote</i> (Ostrvoski)	
1897		
6-feb.	<i>Mucho ruido y pocas nueces</i> (Shakespeare)	Benedicto
12-oct.		Morozov, <i>El encuentro</i>
17-nov.		Hombre con un gran bigote, <i>Corazón ardiente</i> (Ostrovski)
17-dic.	<i>Noche de reyes</i> (Shakespeare)	Malvolio
1898		
27-ene.	<i>La campana sumergida</i> (Hauptmann)	Heinrich

EL TEATRO DEL ARTE DE MOSCÚ

14-oct.	<i>Zar Fyodor</i> (A. Tolstoi)	
19-oct.	<i>La campana sumergida</i> (Hauptmann)	Heinrich
21-oct.	<i>El mercader de Venecia</i> (Shakespeare)	
4-nov.	<i>En los hombres de bien</i> (Pisemski)	Imshin
2-dic.	<i>La posadera</i> (Goldoni)	Ripafratta
17-dic.	<i>La gaviota</i> (Chekhov)	Trigorin
1899		
19-feb.	<i>Hedda Gabler</i> (Ibsen)	Lövborg
29-sep.	<i>La muerte de Iván el terrible</i> (A. Tolstoi)	Zar Iván
3-oct.	<i>Noche de Reyes</i> (Shakespeare)	
5-oct.	<i>Fuhrmann Henschel</i> (Hauptmann)	
26-oct.	<i>Tío Vanya</i> (Chekhov)	Astrov
16-oct.	<i>Almas solitarias</i> (Hauptmann)	
1900		
24-sep.	<i>La dama de las nieves</i> (Ostrovski)	
24-oct.	<i>Un enemigo del pueblo</i> (Ibsen)	Dr. Stockman
1901		
26-ene.	(100 actuaciones)	Jugador de Psallery, <i>Zar Fyodor</i>
31-ene.	<i>Tres hermanas</i> (Chekhov)	Vershinin
19-sep.	<i>El pato salvaje</i> (Ibsen)	
27-oct.	<i>Michael Kramer</i> (Hauptmann)	Kramer
21-dic.	<i>En sueños</i> (Nemirovich-Danchenko)	Kostromskoi
1902		
26-mar.	<i>Gente pequeña</i> (Gorki)	
5-nov.	<i>El poder de la oscuridad</i> (L. Tolstoi)	Mitrish
18-dic.	<i>Los bajos fondos</i> (Gorki)	Satin
1903		
24-feb.		Consul Bernick, <i>Los pilares de la sociedad</i> (Ibsen)
2-oct.		Brutus, <i>Julio César</i> (Shakespeare)
1904		
17-ene.	<i>El jardín de las cerezas</i> (Chekhov)	Gaev
2-oct.	Triplete de Maeterlinck	
19-oct.		Shabelski, <i>Ivanov</i> (Chekhov)
21-dic.	Triplete de Chekhov	
1905		
21-mar.	<i>Espectros</i> (Ibsen)	
24-oct.	<i>Los hijos del sol</i> (Gorki)	
1906		

26-sep. 1907	<i>Desgraciado por ser inteligente</i> (Griboiedov)	Famusov
8-feb. 12-dic. 1908	<i>El drama de la vida</i> (Hamsun) <i>La vida de hombre</i> (Andreiev)	Kareno
30-sep. 18-dic. 1909	<i>El pájaro azul</i> (Maeterlinck) <i>El inspector general</i> (Gogol)	
9-dic. 1910	<i>Un mes en el campo</i> (Turgenev)	Rakitin
11-mar. 1911	<i>Hasta el más sabio se equivoca</i> (Ostrovski)	Krutitski
23-sep. 23-dic. 1912	<i>El cadáver viviente</i> (L. Tolstoi) <i>Hamlet</i> (Shakespeare)	
5-mar. 1913	<i>Una dama de provincia</i> (Turgenev)	Liubin
23-mar. 1914	<i>El enfermo imaginario</i> (Molière)	Argan
3-feb. 1915	<i>La posadera</i> (Goldoni)	Ripafratta
26-mar. 1917	<i>La siega durante la plaga y Mozart y Salieri</i> (Pushkin)	Salieri
		Rostanev, <i>La villa de Stepanchikovo</i> (adaptado de Dostoviesky) Sólo ensayo
25-dic. 1920	<i>Noche de reyes</i> (Shakespeare) con el Primer Estudio	
4-abr. 1921	<i>Cain</i> (Byron)	
9-jun. 14-jul.	Velada Rimski-Korsakov Velada Pushkin Musical	
2-ago. 2.oct. 1922	<i>Werther</i> (Massenet) <i>El inspector general</i> (Gogol)	
15-jun. 17-nov. 1924	<i>Eugeni Onegin</i> (Tchaikovski) Tour por Zagreb	Shuiski, <i>Zar Fyodor</i> (A. Tolstoi)
7-ene. 1926	Tour por USA	Metropolitan. <i>Zar Fyodor</i>
23-ene. 5-abr. 18-may. 15-jun. 5-oct. 28-nov. 1927	<i>Corazón ardiente</i> (Ostrovski) <i>El matrimonio secreto</i> (Cimarosa) <i>Nicolás I y los decembristas</i> (A.Kugel) <i>Les Marchands de Gloire</i> (Pagnol/Nivoix) <i>Los días de las turbinas</i> (Bulgakov) <i>La prometida del zar</i> (Rimski-Korsakov)	

12-abr. *La Bohème* (Puccini)
28-abr. *Las bodas de Figaro* (Beaumarchais)
29-oct. *Les soeurs Gérard* (Ennery & Cormon)
8-nov. *Tren armado 14-69* (Ivanov)
1928
19-ene. *Noche de mayo* (Rimski-Korsakov)
17-feb. *Untilovsk* (Leonov)
5-mar. *Boris Godunov* (Moussorgski)
20-abr. *Desfalco* (Kataev)

SU CARRERA COMO ACTOR FINALIZA EN OCTUBRE DE 1928

1930
26-feb. *Reina de espadas* (Tchaikovski) Plan de
producción
14-mar. *Othello* (Shakespeare) Plan de producción
abandonado
1932
4-may. *El gallito dorado* (Rimski-Korsakov)
28-nov. *Almas muertas* (Gogol/Bulgakov)
1933
14-jun. *Artistas y admiradores* (Ostrovski)
26-oct. *El barbero de Sevilla* (Rossini)
1935
4-abr. *Carmen* (Bizet)
1936
11-feb. *Molière* (Bulgakov)
22-may. *Don Pasquale* (Donizetti)

PRESENTACIONES PÓSTUMAS

1939
10-mar. *Rigoletto* (Verdi) completada por Meyerhold
4-dic. *Tartuffe* (Molière) completada por Kedrov

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALLEN, David. *Performing Chejov*, Routledge, NYC, 1999.

BARBA, Eugenio. *La transmisión de la herencia: Lenguaje teatral y conocimiento tácito*, traducción Arturo Rodríguez Peixoto de: *Tacit Knowledge: Heritage and Waste* (conocimiento tácito: herencia y dispersión), en "New Theatre Quarterly" no.63, Cambridge, 2000. Versión con nuevos materiales.

BARLET, Roger y LEHMANN-CARLI, Gabriela y AAVV. *Eighteenth-Century Russia: Society, Culture, Economy papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*, Lit Verlag, Berlín, 2007.

BASHILOVA Elena, *Savva Morozov*, Moscow Time, ed. Digital, 25 de junio de 2009.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavsky, his Life and Art*, Methuen, London, 1999.

BENEDETTI, Jean. *The Moscow Art Theatre letters*, Routledge, NYC, 1991.

BERTHOLD, Marta. *Historia social del teatro*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974 (tr, Gilberto Gutiérrez Pérez.)

BOROVSKY, Victor. *A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, University Of Iowa Press, Iowa, USA, 2001.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*, Routledge, 2ª edición, octubre 2008.

COQUELIN, Constant. *Art and the Actor*, translated by Abby Langdon Alge, Bibliobazar, Charleston, 2008.

CORNWELL, Neil. *The Routledge Companion to Russian Literature*, Routledge, NYC, 2001.

DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*, traducción de Ricardo Baeza, Clásicos Universales, Gobierno del Estado de Veracruz, noviembre de 2001.

DURANTY, Walter. *RUSSIAN PLAYERS COMING TO AMERICA; Moscow Art Theatre Company Leaves Soon on Tour, Reaching Here in January. BRINGS ALL PROPERTIES Famous Russian Plays Will Be Presented Here Just as They Are In Moscow*, The

FRAME, Murray. 'Freedom of the Theatres': *The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly*, SEER, Vol. 83, No.2, Abril 2005.

FRAME, Murray. *The St. Petersburg Imperial Theatres: Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*, McFarland, North Carolina, USA, 2009.

GARNETT, Constance. *Letters of Anton Chejov*, Dodo Press, Gloucestershire, UK, Junio 2006.

GATES, Donald Edson. *Elmer Gates and the Art of Mind*

HALDEY, Olga. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theatre*, Indiana University Press, USA, 23 de junio de 2010.

HARDISON LONDRÉ, Felicia y BERTHOLD, Margot. *The History of World Theatre: from the*

- English restoration to the present*, Continuum, New York, 1999.
- IGNATIEVA, Maria. *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press of America, Lanham, Maryland, 2008.
- IGNATIEVA, Maria. *Between love and theatre: young Stanislavsky*, Theatre History Studies, ed. Digital, 1 de enero de 2005.
- INNES, C.D. *A sourcebook on naturalist theatre*, Routledge, NYC, 2000.
- JOHNSON, Michael D. *On The Paths Of The Soul: Stanisław Przybyszewski And The Russian Stage. The Cases Of Vera Komissarzhevskaja And Vsevolod Meierkhol'd (1900-1910)*, Submitted to the graduate degree program in Slavic Languages and Literatures and the Faculty of the Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, M.A., The University of Iowa, 1998.
- KING, Kimball. *Western Drama Through the Ages: A Student Reference Guide Volume I*, Greenwood Pres, Westport, MA, USA, 2007.
- KNABEL, María. *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.
- KOZULIN, Alex. *Vygotsky's Psychology: A Biography of Ideas*, Harvard University Press, MA, USA, 2001.
- LEACH, Robert y BOROVSKY, Victor. *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press. Cambridge, UK, 1999.
- LEACH, Robert. *Revolutionary Theatre*, Routledge, NYC, 1994.
- LEWES, George Henry. *On Actors and the Art of Acting*, H. Holt and company, London, 1880.
- MACKAY, Sally y COOPER, Simon.. *Drama and theatre studies: for use with all drama & theatre studies A & AS*, Nelson Thornes, London, UK, 2000.
- MAGARSHACK, David. *El arte escénico*, Siglo Veintiuno editores, Coyoacán, México, 1999
- MAGARSHACK, David. *Stanislavsky, A Life*, Faber and Faber, London, 1986.
- MAMET, David. *Verdadero y falso. Heregía y sentido común para el actor*, traducción de Josep Costa, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2008
- MEISEL, Maude Frances. *Russian Performers Memoirs*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, NYC, 1993.
- MERLIN, Bella. *Constantin Stanislavsky*, Routledge, NYC, 2007
- METTEN, Charles. *Mikhail Shchepkin: 'Artist and lawgiver of the Russian Stage'*, Educational Theatre Journal, Vol. 14, No.1 An Issue Devoted to Acting and Directing, mar., 1962.
- MITTER, Shomit y SHEVTSOVA, Maria. *Fifty key theatre directors*, Routledge, NYC, 2005
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*, Ed. Cátedra, Madrid, 2006.
- PALMER, Joy, COOPER, David Edward, BRESLER, Liora. *Fifty modern thinkers on education: from Piaget to the present*, Routledge, NYC, 2001.
- PAUL, John Steven. *The Concept of Kenosis and the Staniskavski System*, The Journal of Religion and Theatre, vol.3, No.1, Summer 2004

- PITCHES, Jonathan. *Science and the Stanislavsky tradition of acting*, Routledge, NYC, 2005.
- PUSHKAREVA, Natalia. *Women in Russian history: from the tenth to the twentieth century*, M.E. Sharpe, Amonk, NY, 1997 (traducido al inglés por Eve Levin.)
- PUSHKIN, Alexander. *Boris Godunov*, El Aleph, Barcelona, 2000.
- RALEIGH, A. S. *Methaphysical Healing*, The Hermetic Publishing Company, London, England, 1932
- RIBOT, Theodule. *Las enfermedades de la atención*, traducción española de Ricardo Rubio, Victoriano Suárez, Madrid, 1899.
- RIBOT, Theodule. *Las enfermedades de la memoria*, traducción española de Ricardo Rubio, Fernando Fé y Victoriano Suárez, Madrid, 1899.
- RIBOT, Theodule. *Las enfermedades de la personalidad*, traducción española de Ricardo Rubio, Fernando Fé y Victoriano Suárez, Madrid, 1899.
- RIBOT, Theodule. *Psicología de la atención*, traducción española de Ricardo Rubio, Fernando Fé y Victoriano Suárez, Madrid, 1899.
- ROACH, Joseph R. *Studies in the Science of Acting*, The University of Michigan Press, Michigan, USA, 1993.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, NYC, 1996.
- ROSLAVLEVA, Natalia. *Stanislavsky and the Ballet*, Dance Perspectives nº 23, NYC.
- RUBINSTEIN, Anton. *Autobiography of Anton Rubinstein (1829-1889)*, International Law & Taxation, 2005.
- SALVAT, Ricart. *El teatro: como texto, como espectáculo*, Ed. Montesinos, Barcelona, 1983.
- SAURA, Jorge, KNÉBEL, María Osipovna y KIMZIANOVA, Bibisharifa. *La palabra en la creación actoral*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.
- SCHULER, Catherine. *Women in Russian theatre: the actress in the silver age*, Routledge, NYC, 1996,
- SCHUMACHER, Claude, AAVV. *Naturalism and Symbolism in European theatre, 1850-1918*, Cambridge Univeristy Press, Cambridge, UK, 2009. (Capítulo de *Rusia 1848-1916* editado en ingles por SENELICK, Laurence.)
- SELENICK, Laurence. *The Chejov theatre: a century of the plays in performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- SELENICK, Laurence. *National theatre in northern and eastern Europe, 1746-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2009
- SELENICK, Laurence. *The Erotic Bondage of Serf Theatre*, Russian Review, vol.50, No.1 (Enero 1991.)
- SHEVCHENKO, Mila B. *Melodramatic scenarios and modes of marginality: the poetics of Anton Chejov's early drama and of fin-de-siècle russian popular drama*, A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) in The University of Michigan 2008.
- SLONIM, Marc. *From the Empire to the Soviets*, The World Publishing Company 2231 West

north Street, Cleveland 2, Ohio, 1961.

SOREL&SOREL. *First Encounters: When Stanislavsky met Isadora Duncan*, The Independent, London, Sábado 13 de abril de 1996, ed. Digital.

STACY, Robert H. *Russian Literary Criticism, a Short Story*, Syracuse University Press, Syracuse-NY, 1974.

STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, Quetzal, Buenos Aires, 1979.

STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1980.

STANISLAVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, Buenos Aires, 1977.

STANISLAVSKY, Constantin. *Mi vida en el arte*, Quetzal, Buenos Aires, 1993.

STANISLAVSKY, Constantin. *My Life in Art*, The world Publishing Co., NYC, 1968.

STANISLAVSKY, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*, Quetzal, Buenos Aires, 1986.

STYAN, J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Realism and naturalism*, Cambridge University Press; Reprint edition (July 29, 1983).

TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian. *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*, Routledge, NYC, 1994.

THURSTON, Gary. *The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919*, Northwestern University Press, Evanston, 1998.

TOPORKOV, V. *Stanislavsky dirige*, Faberman, Argentina, 1961.

VARNEKE, Boris Vasil'evich. *History of the Russian Theatre*. Hafner, NY, 1971.

VOSKUILL, Lynn M. *Acting naturally: Victorian theatricality and authenticity*, University of Virginia Press, EEUU, mayo 2004.

WESLEY HILL, John. *The Russian Pre-Theatrical Actor and the Stanislavsky System*, Dissertation in Philosophy submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy (Theatre and Drama) in the University of Michigan, 2009.

WHYMAN, Rose. *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2008.

WILEY, Ronald John. *Yearbook of the Imperial Theatres*, University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance, Dance Research Journal, Vol. 9, No. 1, Otoño, 1976.

WOODROW MAYERS, Roland. *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*, Dissertation in Fine Arts submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech Univ., dic.1985.

ZETLIN, Mikhail. *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*, Greenwood Pub Group, Abingdon, UK, 1975.

ARTÍCULOS

BERNSTEIN, Herman. *EAST SIDE AND MAETERLINCK.*; *Herman Bernstein Says His Plays Are Well Known There*, The New York Times, September 11, 1910, Sunday, pág. 10.

BERNSTEIN, Herman. TOLSTOI'S PLAY, "THE LIVING CORPSE," STIRS RUSSIA; Strong Melodrama Produced in Russia Will Soon be Seen in Berlin and Elsewhere---The Story of a Worthless Husband's Failure and Final Sacrifice, The New York Times, October 29, 1911, Sunday Section: Magazine Section Part Five, pág. SM5.

BOGATYREV, Pyotr. *Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre*, The Drama Review 43.3 (1999) pp. 97-114.

BROUDO, Eugene y CLEGG, Henry. *Musical Art in Soviet Russia*, The Musical Times, Vol. 70, nº 1032 (Feb.1, 1929) pp. 120-123.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky: Uncensored and Unabridged*, TDR (1988-), Vol. 37, No. 1, Spring, 1993, The MIT Press pp. 22-37.

CHAMBERLAIN, Frank. *Maeterlinck's L'Intruse and the Symbolist Drama*, The Journal of Modern History, Vol. 55, No. 2 (Jun., 1983), The University of Chicago Press, pp. 237

COGER, Leslie Irene. *Stanislavsky Changes his Mind*, The Tulane Drama Review, Vol. 9, nº1, Autumn, 1964, The MIT Press, pp. 63

DURANTY, Walter. *RUSSIAN PLAYERS COMING TO AMERICA; Moscow Art Theatre Company Leaves Soon on Tour, Reaching Here in January. BRINGS ALL PROPERTIES Famous Russian Plays Will Be Presented Here Just as They Are In Moscow*, The New York Times, August 28, 1922, Monday, pág. 8.

FRAME, Murray. *Comercial Theatre and Profesionalization in Late Imperial Russia*, The Historical Journal, 48, 4 (2005), pp. 1025–1053.

GARAFOLA, Lynn. *Film, and the Ballets Russes*, Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 16, No. 1 (Summer, 1998), Edinburgh University Press , pp. 3

GRAY, Paul. *Stanislavski and America: A Critical Chronology*, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 2 (Invierno, 1964), The MIT Press, pp. 21-60.

GREEN, Michael. *The Russian Symbolist Theatre: Some Connections*, *Pacific Coast Philology*, Vol. 12, Oct., 1977, pp. 5-14.

HOFFMAN, Theodore. *Stanislavsky Triumphant*. The Tulane Drama Review, Vol. 9, No.1, (Autumn, 1964), The MIT Press, pp. 9-17.

MALNICK, B., *A History of the Russian Theatre*, Soviet Studies, Vol. 3, No. 1 (Jul., 1951), pp. 68-72.

MAXWELL, Ian. *More than Dead Pet Acting*, Sydney Studies in English, Sidney, 2004, pp. 93-111.

MITCHELL, John D., DREW, George, MITCHELL, Miriam P. *The Moscow Art Theatre in Rehearsal*, Educational Theatre Journal, Vol. 12, Nº 4 (Dic., 1960), The Johns Hopkins University Press, pp. 276-284.

- MOORE, Sonia. *The Method of Physical Actions*, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 4 (Summer, 1965), The MIT Press, pp. 91-94.
- MORRISEY, Susan. *In the Name of Freedom: Suicide, Serfdom, and Autocracy in Russia*, SEER, Vol. 82, No. 2, April 2004, pp. 268-291.
- POGGI, Jack. *The Stanislavsky System in Russia*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 17, No. 1, *Russian Issue* (Mar., 1973), The MIT Press, pp. 124-133.
- ROACH, Joseph R. Jr., *G. H. Lewes and Performance Theory: Towards a "Science of Acting"*, Theatre Journal, Vol. 32, Nº. 3 (Oct., 1980), pp. 312-328, The Johns Hopkins University Press.
- SAZONOV, Julie. *Stanislavsky*, Slavonic and East European Review, 18, 1939, pp.185-203.
- SCHULER, Catherine. *Materialism, Metaphysics and Theatrical Truth: Glikeriia Fedotova and Polina Strepetova*, Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Washington, 2000 Vol. 52 Núm. 4, pp. 497-519.
- STANISLAVSKY, Constantin y RUMYANTSEV, P.I. *Stanislavsky on Opera*, Routledge, NYC, 1998, pág. 3.
- SULLIVAN, John J. *Stanislavski and Freud*, The Tulane Drama Review, vol. 9, Nº1, (otoño 1964), pp. 88-111, The Mit Press.
- SUN, Mei. *A Meeting Point or a Turning Point: On Vakhtangov's Theatrical Activities and Thought*, Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences 1:1 (April 2008), pp.189-201.
- WEGNER, William H. *The Creative Circle: Stanislavski and Yoga*, Educational Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Vol. 28, No. 1 (Mar., 1976), pp. 85-89.
- WHITE, R. Andrew. *Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michael Chejov*, Performance and Spirituality, Vol 1, No 1, 2009, pp.1-24.
- WHITE, R.Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, 2006, nº 47, pp.73-92.
- WORTHEN, William B. S. *Stanislavsky and the Ethos of Acting*, Theatre Journal, Vol. 35, No. 1, Aporia: Revision, Representation and Intertextual Theatre, The Johns Hopkins University Press, 1983, pp. 32-40
- s.a. *A GREAT DANCER DISCUSSES HER LIFE AND ART; Anna Pavlowa Tells of Russian Ballet and Wonders if the Laws of Her Country Are Potent Here*, The New York Times, March 6, 1910, Sunday Section: MAGAZINE SECTION, pág. SM13.
- s.a. *PROTEST SURPRISES MOSCOW PLAYERS; Managers day They Have No Profits to Give to the Soviet Government. HOPE TO END DEFICIT HERE World Tour Was Undertaken for Actors' Education--Paris Appearance a Triumph*, The New York Times, December 27, 1922, Wednesday, pág. 10.

gracias...

a zg por brillar; a xg por acompañarme; a dg por sus espacios; a me por su paciencia; a fm, ec y em por cuidar de zg; a xs y rv por traerme a meisel; a sp por sus puntos; a vm por su sb en lengua; a fj por sus rayos; a lm por sus consejos; a cb y vm por su dedicación

Feci quod potui, faciant meliora potentes
am 28 de junio de 2010