

MATERIALS PEDAGÒGICS

*STANISLAVSKI.
LA TÈCNICA DE
L'ACTOR*

RAMON SIMÓ I VINYES



Institut
del Teatre

Departament
de Cultura

STANISLAVSKI. LA TÈCNICA DE L'ACTOR

*STANISLAVSKI.
LA TÈCNICA
DE L'ACTOR*

RAMON SIMÓ I VINYES



Institut
del Teatre

Diputació
de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director, Jordi Coca

MATERIAIS PEDAGÒGICS
Director de la col·lecció, Feliu Formosa

Comissió de Publicacions

Avelina Argüelles

Isidre Bravo

Josep M. Carandell

Francesc Castells

Joan Castells

Feliu Formosa

Joan-Enric Lahosa

Jaume Melendres

Joan Ollé

Lluís Solà

© Ramon Simó i Vinyes, 1989

Disseny gràfic: Teresa Moral

Primera edició: maig de 1989

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Carrer Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona

Telèfon: 317 20 78. Fax: 301 79 43

Impressió: Primera Impressió

Dipòsit legal: B-06898-89

ISBN: 84-7794-048-7

I. LA RENOVACIÓ TEATRAL

Moscou, un migdia del mes de juny de l'any 1897. Som al restaurant «Slaviansky Bazar», on, a les dues, s'han de trobar dos homes per tractar d'un afer que els interessa especialment. Un d'ells és Vladímir Ivànovitx Nemiròvitx-Dantxenko, home il·lustrat, director de la Societat Filharmònica i dramaturg d'èxit que comença a ser considerat el successor d'Ostrovski. El seu convidat és Konstantin Serguèvitx Alexeiev, actor i *régisseur* que desenvolupa la seva tasca dins la Societat d'Art i Literatura, conegut pel pseudònim que va manllevar, ara fa uns quants anys, a un actor aficionat: Stanislavski.

Sense gaires preàmbuls, els comensals enceten la conversa que va creixent a poc a poc en intensitat, en entusiasme. Parlen de les condicions que cal exigir als actors que vulguin accedir a la seva nova companyia —cal que no siguin trivials, que estimin l'art i no únicament a si mateixos en l'art; que, a més de talent, tinguin idees i vulguin defensar-les—; parlen d'ètica —«no hi ha papers petits, sinó artistes petits (...) el poeta, l'artista, el pintor, el sastre, tots serveixen un mateix objectiu: el que el poeta ha col·locat a la base del seu text (...) el retard, la peresa, els capricis, la histèria, el mal geni, ignorar el paper, la necessitat de fer-se repetir dues vegades la mateixa cosa són també mals nocius per a l'obra i cal extirpar-los» (O.C. I, pàg. 192)—; parlen d'interpretació —«cal defugir la tradició degenerada que ha convertit el teatre, en el millor dels casos, en una exhibició tècnica, en mer ofici—, de la creació d'un «teatre popular» i fins i tot de les condicions que haurà de complir l'edifici que l'aixoplugui. Nemiròvitx-Dantxenko i Stanislavski decideixen posar-se a treballar immediatament en la creació del nou teatre projectat. Són les vuit del matí. Un any i

quatre mesos més tard s'inaugurarà el Teatre d'Art de Moscou, dels inicis del qual ens diu Stanislavski:

«El programa de l'obra que començava tenia un caràcter revolucionari. Protestàvem contra les velles maneres, contra la 'teatralitat', contra el fals 'pathos', contra la declamació, contra la rutina histriònica, contra les males escenificacions, contra els decorats, contra el sistema del 'primer actor' que malmetia la resta del conjunt, contra el règim d'espectacles i, sobretot, contra la nul·litat dels repertoris dels teatres del moment.»

Es tractava, així, d'un intent de reforma completa del fet teatral: estètica, ètica, condicions de treball, organització del procés creatiu, que acabaria per determinar a la llarga el desenvolupament teatral del segle XX. I no era una empresa aïllada, sorgida del no-res. Europa semblava patir una intensa crisi teatral. Artistes de diversos països iniciaven el procés de renovació. Hom pot pensar que les crisis teatrals són produïdes, fonamentalment, pel trencament de la convenció: les regles de la representació perden el contacte amb la realitat social que les envolta i a l'espectador li és impossible respectar-les sense fer un esforç especial d'adaptació. El teatre esdevé teidiós, museístic, tal com ho era probablement la major part del teatre rus del darrer quart del segle XIX, ancorat en les velles formes del teatre romàntic. El món havia entrat en l'era del positivisme, de la divinització sense límits de l'esperit científic. L'home es creia capaç de conèixer, dominar i transformar una natura que s'oferia, muda i pacient, a la seva manipulació. Res no era més interessant que descobrir el sentit immers en les coses, que seguir el fil sobre el qual s'articulava la realitat. Tot havia de ser autèntic, real, tendent a descobrir la veritat natural amagada en les coses.

L'exigència de realisme va anar guanyant força al llarg del segle XIX. De fet, s'havia manifestat ben aviat en diverses arts, fins i tot en la literatura dramàtica: l'any 1830 Víctor Hugo ja demanava, en el pròleg al seu *Cromwell*, l'adequació de les regles de l'art a les regles de la natura; Puixkin i Gógol havien seguit una «tradició» realista molt pròpia de les lletres russes i, en el moment en què ens trobem, ja fa temps que Zola havia proclamat l'adveniment del naturalisme. No obstant, i com gairebé sempre, el teatre anava amb retard. Els canvis introduïts arreu del món encara no havien tingut prou força per travessar-ne les parets i modificar-ne les estructures. La necessitat de seguir les regles de la natura en la representació teatral tenia encara pocs adeptes.

La renovació del teatre era necessària, però plantejava problemes que els mateixos homes de teatre no estaven en condicions de resoldre, prova que el canvi que es preparava era profund i remouria el teatre fins a les arrels. El públic ja no podia acceptar els monòlegs llançats a l'auditori des del prosceni, l'artificiositat de la interpretació convencional, l'il·lusióisme dels decorats de paper pintat. La renovació es produí, però tingué dues cares: la del naturalisme i la del simbolisme. La primera significava l'arribada de la realitat a l'escenari, però el seu triomf va ser gairebé simultani al sorgiment dels seus detractors. D'altra banda, el simbolisme no era tan sols el resultat d'una acumulació de factors en el temps, sinó que significava un primer acord de l'evolució del teatre amb la de la resta de les arts que, en creure esgotada la via naturalista, recercaven nous models d'expressió. Tots dos moviments coexistiren, donaren fruits importantíssims i s'extingiren ràpidament barrejats amb la gran quantitat de propostes que feren de l'inici del segle XX un dels moments més importants i suggerents de la història del teatre.

No ens aturarem ara, però, en el simbolisme, malgrat que hauria de temptar més endavant el mateix Stanislavski. Aquest es va situar d'antuvi en la perspectiva del naturalisme, que guià tota la seva obra i que tingué, a més dels simbolistes, molts altres adversaris. En reclamar l'adveniment de l'autenticitat sobre l'escenari, molts artistes i teòrics pensaren que el que realment es demanava era la mort del teatre com a tal. ¿Quin art hi podia haver en la reproducció exacta de la realitat? Així mateix, consideraven absurd demanar l'aparició de la veritat en un art l'essència del qual és la mentida, el simulacre. Els naturalistes pretenien obtenir la sensació de realitat en la interpretació dels personatges, sempre ficticis: ¿no era això renunciar al veritable art de l'actor, l'art de la composició artística del personatge que tenia per objectiu commoure l'auditori, en favor de la més barroera imitació? No cal ser actor per fer això, no cal conèixer l'art del ben dir i el ben representar. I què no dir dels decorats: els naturalistes no van poder renunciar a l'il·lusionisme de la decoració, amb la qual cosa els seus espectacles no eren res més que un aiguabarreig insostenible. Tots aquests arguments els podem trobar en Evreïnoff i en tot un seguit de crítics, contemporanis i posteriors, que no han vist en el naturalisme res més que una proposta irracional que negava l'essència del teatre que pretenia salvar.

Hem dit que el naturalisme, estrictament, va durar poc temps, en part perquè va arribar massa tard, en part perquè els seus detractors tenien una certa raó. Amb tot, aquests van haver d'acceptar que la sensació de veritat en el teatre era possible i que, a partir del seu redescobriment i la seva potenciació, res no tornaria a ser el mateix. La revolta naturalista no va decebre i va ser potser més profunda del que es podia albirar d'antuvi.

El primer intent de naturalisme teatral s'havia produït l'any 1874 quan Jordi II, duc de Saxe-Meiningen, assistit per l'actor Ludwig Kronek, fundà una companyia encaparrada a obtenir la reproducció més exacta de la realitat sobre l'escenari. La seva obsessió adquirí unes proporcions tals que els va dur fins a la reproducció arqueològica. Però tot s'acabava aquí. L'escenografia, l'espectacle en general eren tractats des del naturalisme, però els actors continuaven interpretant encara en el vell estil. Tanmateix, els Meiningen tingueren força èxit, recorregueren Europa, i de seguida aparegueren seguidors de la seva doctrina.

Els més importants d'aquests seguidors foren, sens dubte, André Antoine i Constantin Stanislavski. Antoine fundava l'any 1887 el seu Théâtre Libre i formulava principis que més tard hauria de compartir Stanislavski: un naturalisme que anava més enllà de l'espai i tocava l'art de l'actor; la necessitat d'interrelació efectiva entre espai i actor, de la utilització de la totalitat de l'espai escènic; la quarta paret com a tancament de l'espai de ficció que ajuda l'actor a aconseguir la veritat recercada... I encara una última aportació: seguint un primer pas donat pels Meiningen, Antoine es convertí en el primer *metteur en scène*, el primer director en el sentit contemporani del terme. El naturalisme imposava la necessitat de vetllar per la coherència de l'espectacle, de vetllar pel resultat general basat en una aposta estètica inestable, fugissera. També Stanislavski es convertí en director, i Gordon Craig amplià les funcions del nou mandatari de l'espectacle fins a límits insospitats. La renovació abastava fins i tot les característiques internes del procés creatiu i li conferia a aquest una nova forma i un nou sentit.

Stanislavski va perllongar i aprofundir la tasca dels Meiningen i d'Antoine, i va comprendre que la demanda del naturalisme estava dirigida fonamentalment a l'art de l'actor, al

replantejament de l'essència mateixa de la interpretació, i feia de palanca per destapar la vella polèmica entre els partidaris de l'expressió externa i els partidaris del sentiment. Diderot i Garrick tornaven a pujar a la palestra. El primer per defensar l'actor radicalment desdoblant, que ha de saber dominar a la perfecció el seu aparell expressiu extern i utilitzar-lo segons les regles de l'art i la raó per obtenir l'efecte desitjat en el públic. Considera el sentiment com un destorb per a la creació veritable i per això cal que l'actor, si vol acostar-se a l'art, mantingui el cap fred, única manera viable de controlar fins al més mínim detall el seu comportament expressiu. L'altre, Garrick, per defensar tímidament els que pensaven que l'actor, a més de saber controlar el seu aparell extern, ha de ser un home sensible, influenciable, capaç de deixar-se portar —fins a cert punt— per les emocions d'un personatge que adquireix, en el sentiment, la màxima versemblança.

L'art de la imitació externa, encara que aquesta imitació es realitzaria artísticament, no podia convenir a l'estètica de l'autenticitat, a la teatralitat del real. Si hom volia reproduir la vida sobre l'escena no podia acceptar un art que es limitava a imitar-ne els trets externs. El convencionalisme, la generalització que aquest art suposava, havien de ser abandonats per anar a la recerca d'allò més inestable que hi ha a la vida humana. La sensació, l'emoció, havien de ser presents a l'escena com a testimoni de la irrepetibilitat constituent de l'existència. Calia sentir, calia que l'actor es sorprengués de les seves pròpies sensacions i arribés a reproduir un comportament espontani i, en conseqüència, natural. A més de posar en joc el seu aparell exterior, l'actor havia de deixar també al personatge les seves sensacions, la seva emotivitat, el seu interior humà. Només el suport d'aquesta interioritat aportaria el gruix de realitat necessari a les accions del personatge. La utopia

naturalista començava a prendre forma quan l'abandonament de l'artifici obria el camí cap a la veritat escènica, cap a la producció de la vida sobre l'escena, condemnada, a priori, a ser re-producció, vida de segon ordre.

Stanislavski, que buscava la manera de retornar al teatre la capacitat per commoure el públic, de restablir la comunió entre l'escenari i el pati de butaques, va ser el principal ideòleg d'aquesta utopia. Un Stanislavski que, influenciat pel pensament estètic de L.N. Tolstoi, pensava que l'única manera de comunicar als altres allò que sentim és sentint-ho efectivament. Els sentiments són difícils d'expressar, sigui quin sigui el llenguatge que utilitzem per explicar-los. No valen simulacions, sempre més o menys inadequades, sempre distanciadades. L'art veritable ha de permetre comunicar els sentiments humans i aquests tenen el seu propi llenguatge, un llenguatge capaç d'establir entre els homes un vincle directe i estret de comprensió, més enllà de qualsevol gest o artifici declamatori. El teatre hauria de mostrar l'autèntica emoció si volia commoure; hauria de crear, fins on pugués, la vida sobre l'escenari, una vida que l'espectador podria reconèixer, compartir, i amb la qual es podria identificar. Vet aquí la poesia del naturalisme teatral que molts s'han esforçat a negar, potser massa frívolament.

Aquí comença el somni de Stanislavski, un somni que l'hauria d'acompanyar tota la vida i que li faria revisar contínuament les seves obres i conviccions: trobar, crear l'actor capaç d'encarnar la seva utopia. Els actors que tenia a l'abast no eren útils per als seus propòsits: d'una banda, perquè no creien en la viabilitat ni en la necessitat del que Stanislavski els proposava; d'altra banda perquè, encara que hi creguessin, no estaven preparats per aconseguir-ho. Calia que abandonessin els seus recursos, tota la col·lecció de tics i clixés que, en el noran-

ta-nou per cent dels casos, componien l'orgullosament anomenada «tècnica». Calia que s'ensinistressin en la reproducció del real —adequada als límits de l'escena, és clar—, que apareguessin a comportar-se quotidianament, *naturalment*, sobre l'escenari, tant pel que fa a les accions com a les emocions. Stanislavski estava convençut que no demanava res que fos impossible. Darrera el seu somni no hi trobem únicament la influència del naturalisme i de la literatura russa, amb Puixkin, Gògol i Tòlstoi al capdavant, sinó també la dels grans actors que l'havien impressionat amb les seves interpretacions.

«L'estrany era que, mentre mirava Salvini, recordava el gran tràgic italià Rossi i els grans actors russos que havia vist en aquells temps. Sentia que entre tots hi havia alguna cosa comuna, un cert i determinat 'grau de parentiu', molt conegut per mi, i que només veia en els grans artistes. Què era allò? Per a mi va ser un veritable trencaclosques, i no en vaig poder trobar la resposta.» (O.C. I, pàg. 167).

Salvini, Rossi, Schepkin, Fedòtova, la Duse, tots els actors i actrius admirats per Stanislavski partien, malgrat les seves particularitats, d'una tradició comuna que reclamava la versemblança —la implicació interior de l'actor amb el seu personatge— i rebutjava la mera exhibició externa. Ells crearen el que Stanislavski anomenà *Art de la Vivència*, s'oposaren primer que ningú a l'«Art de la Representació», producte de les tradicions de Talma i Coquelin, durament criticades pel mestre rus.

«Tanmateix, van ser pocs els nostres predecessors que basaren la seva creació únicament en el sentiment, en el procés de la vivència. La manca de confiança en la força invisible de l'ànima humana, el groller i la manifestació externa del nostre art, la seducció de la seva efectivitat externa, les dificultats de la creació

en públic, la manca de confiança en vers la percepció dels espectadors, com també altres causes, van fer que molts dels nostres genials predecessors reforcessin la part externa de la creació actoral, és a dir que suplantessin la vivència amb la representació. Hi ha moltes tradicions d'aquesta mena que es deixen portar pels mètodes d'encarnació del paper.

»Considero que les tradicions més típiques d'aquesta orientació són els consells dels actors francesos Coquelin i Talma.

»Aquests consells, juntament amb tradicions similars, van crear l'orientació independent que nosaltres anomenarem, diferenciant-la de l'Art de la Vivència, Art de la Representació, ja que tracta d'exercir la seva influència sobre els espectadors amb la tècnica actoral que només mostra els resultats externs de la vivència.

»L'essència d'aquesta orientació apunta al fet que és necessari vivenciar el paper un o uns quants cops a casa per poder assenyalar sobre un mateix els reflexos més naturals dels sentiments i aprendre a repetir aquests reflexos mecànicament, sense la participació directa del sentiment.» (O.C. V, pàgs. 141-132)

Stanislavski afirmava que no hi havia art veritable ~~sino~~ en la vivència, i veia en l'Art de la Representació el fonament dels vicis, tics i clixés de l'actor, la recerca d'una bellesa externa que no podia ser més que pobra. Fins i tot, al començament de la seva activitat, negava el desdoblament en favor de la sinceritat absoluta de la vivència. Però el seu radicalisme va anar minvant amb el temps, i Stanislavski va acceptar el desdoblament com l'estat creatiu normal de l'actor, encara que el seu fos un desdoblament especial.

Què va fer canviar l'opinió de Stanislavski? Sens dubte, el fet que l'assoliment de la vivència, sempre inestable, no era tan fàcil com en principi havia suposat. Els vells actors, desdoblats, interpretaven, observaven la seva interpretació i, a més, controlaven l'efecte que produïa en el públic. Suposant que la vivència afectava directament el públic, un dels papers del desdoblament estava solucionat d'entrada. L'error era, potser,

en suposar que l'actor podria prescindir de la vigilància sobre la seva tècnica. Així, els successius treballs de Stanislavski van demostrar que la vivència demanava una tècnica encara més depurada que la de la representació. L'actor necessitava dominar alhora el seu aparell extern i el seu aparell intern. Era relativament fàcil per a l'actor representatiu dominar amb art la seva expressió, en un desdoblament simple: l'interior que observa per un costat, l'exterior que expressa per l'altre. Stanislavski, paradoxalment, va complicar aquest mecanisme: la frontera del desdoblament es trasllada i es complica en exigir la participació de l'interior, del psiquisme, en la creació actoral.

Stanislavski havia observat la vivència en els grans actors del seu temps: genis que interpretaven sota els designis de la inspiració, que la «natura» havia dotat especialment amb la facilitat d'accés a la vivència i que, sovint, no seguien cap mètode específic explicable, transmissible. Calia inventar una tècnica general que permetés, si no a tots, sí almenys als actors de talent, arribar a la vivència. O esperar una companyia de genis. Però Stanislavski no podia esperar, s'havia d'inventar la tècnica, treure-la d'on fos: de la literatura, de la conjugació de tradicions teatrals, de la psicologia, de la ciència... L'exigència del naturalisme, de la veritat escènica, obligava Stanislavski a plantejar-se de la manera més general possible l'art de l'actor, i un objectiu encara més encisador es dibuixava davant els ulls del mestre rus: estudiar la naturalesa de l'actor, el seu ésser i les seves limitacions, per tal de poder oferir als futurs intèrprets un mètode clar, útil, transmissible i fins i tot científic per a la creació. Era el seu somni, que prenia forma.

«Però, ¿com trobarem quelcom de naturalesa general aplicable a tots com a camí cap a la realització de la meta final de l'art creador individualment per cadascú? Vejam si no podem trobar

en la naturalesa dels mateixos sentiments humans graons comuns a tots i sobre els quals tots puguin pujar, com per una escala, fins a assolir la finalitat desitjada de convertir-se en artistes creadors de l'escenari. Tots, més tard o més aviat, han de posar els peus en un o altre d'aquests graons fonamentals. Però, com els pujarà cadascú, quin tipus de sabates farà servir (o si ha d'utilitzar sabates o no)..., aquest és el secret de tot el seu art del seu jo creador fonamental». (*El arte escénico*, pàg. 186).

II. EL TREBALL DE L'ACTOR SOBRE SI MATEIX

Definim en poques paraules l'objectiu concret de Stanislavski: l'establiment d'un mètode rigorós per a l'art de la interpretació basat en la naturalesa i la fisiologia humanes. No en tenia prou amb un recull de consells més o menys avalats per la tradició, sinó que volia trobar quelcom objectiu, universal. En el punt més alt del positivisme, Stanislavski reclamava l'ajut de la ciència, de la psicologia científica, per bastir una «gramàtica dramàtica» en què es recollissin les lleis i els principis bàsics del treball de l'actor. I una gramàtica no és res més que un conjunt «objectiu» de normes que se situa més enllà de qualsevol forma estètica.

Stanislavski va fer servir dues fonts ben distintes per estudiar la naturalesa humana: les opinions de la literatura i els descobriments de la ciència. Les utilitzà indiscriminadament, fins al punt que s'ha arribat a afirmar que feu un ús científic de la literatura i un ús literari de la ciència. Sigui com sigui, Stanislavski no era un científic, encara que va fer servir la ciència per refermar les seves opinions, al mateix temps que el lleuger coneixement que en posseïa li'n suggeria de noves. La ciència i la literatura eres els avals d'universalitat que necessitava la seva «gramàtica», que evolucionaria en el temps següent, de lluny, les innovacions científiques i les noves propostes literàries, i tocant, de ben prop, la realitat pràctica de l'escena i les seves exigències constants. Aquesta proximitat, palesa en tota l'obra de Stanislavski, ens revela la veritable font empírica del seu mètode. L'especulació és sempre «a posteriori», suscitada pels problemes reals de l'escena.

La recerca de la «veritat escènica», havíem dit, demanava una tècnica específica que permetés a l'actor posar en funcionament tant el seu aparell extern com la seva interioritat.

Aquesta doble demanda va dur Stanislavski a concebre el treball de l'actor sobre si mateix dividit en dos grans apartats: la psicotècnica, o tècnica interna, que guiaria l'actor vers l'estat interior ideal per a l'assoliment de la vivència, i la tècnica externa, una preparació de l'aparell expressiu per a l'encarnació del personatge i la transmissió dels seus sentiments. Vivència i encarnació són els dos components del procés creatiu, però no per això hem de pensar aquest procés com a realment escindit: es tracta d'una divisió metodològica, tècnica, fins on és possible realitzar exercicis per separat d'una o altra branca. En el moment efectiu de la creació, superada ja la fase pedagògica, totes dues són tan inseparables com a la vida mateixa.

No hi ha vivència possible sense encarnació acurada, i aquesta no és possible si no s'adequa a la vivència. Cal distingir el que és tècnica de preparació i el que és realment la creació, l'aplicació d'aquesta tècnica. El mateix Stanislavski ho diferenciava quan parlava, d'una banda, del treball de l'actor sobre si mateix i, de l'altra, del treball de l'actor sobre el paper, del qual parlarem més endavant.

«El meu 'sistema' es divideix en dues parts principals: 1) el treball interior i exterior de l'artista sobre la seva pròpia personalitat, i 2) el treball interior i exterior també sobre el paper. (...) El treball sobre el paper consisteix a estudiar tant l'essència de l'obra dramàtica, del nucli que hauria servit per crear-la i que en determina el sentit, com cadascun dels papers que componen i integren l'obra en qüestió.

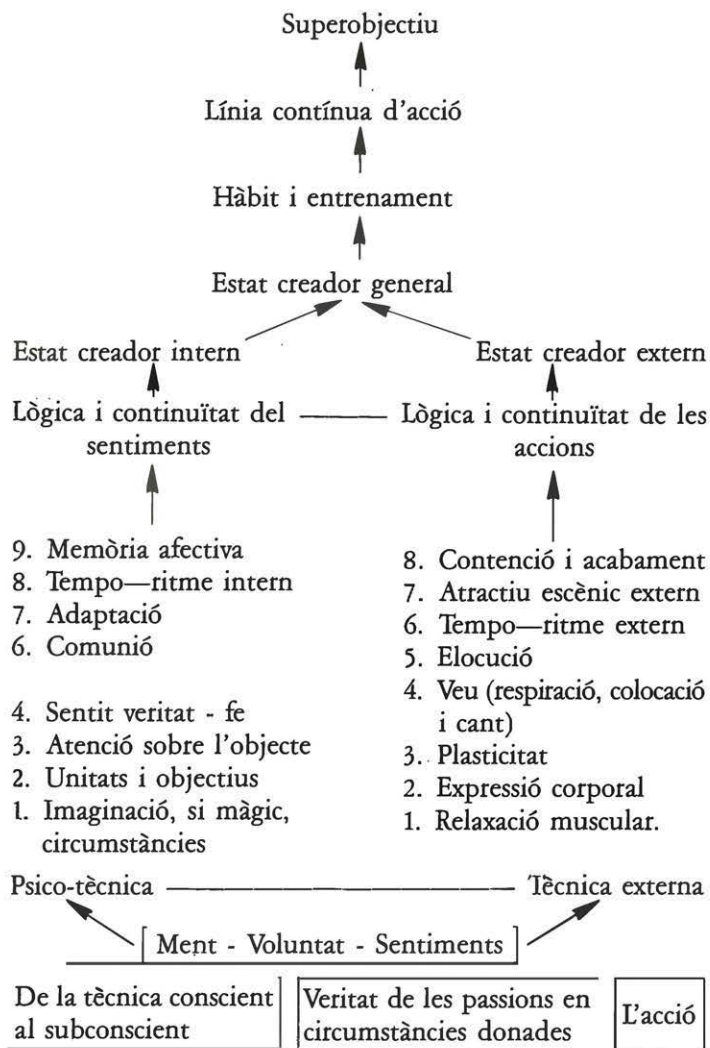
»L'enemic més terrible, més verinós, del progrés és el prejudici: frena i obstrueix el camí cap al desenvolupament. (...)

»Però, per enfrontar-m'hi, només puc fer una cosa: exposar tot el que he arribat a conèixer al llarg de la meua pràctica, en forma d'una espècie de 'gramàtica dramàtica', proveïda amb molts exercicis pràctics.» (O.C. I, pàg. 428.)

Encarnació i vivència són, així, moments complementaris que, en conseqüència, generen tècniques complementàries. La relació estreta entre totes dues fa que moltes vegades sigui impossible mantenir la divisió metodològica en l'explicació dels elements que les componen, i també que, en alguns casos, sigui necessari englobar-ne els diversos elements en una explicació conjunta. La dificultat d'exposició va obligar Stanislavski a replantejar-se contínuament l'estructura dels seus textos, sempre buscant l'ordenació ideal. Malauradament, Stanislavski no arribà a confeir un esquema definitiu del seu mètode. Deixà, això sí, l'ordre establert en els seus textos publicats, producte de la urgència editorial i sobre el qual no s'estava de manifestar el seu desgrat, i, a més gran quantitat de revisions i propostes alternatives que fan que la forma d'exposició del mètode sigui sempre difícil i discutible.

Per intentar una exposició clara del «sistema», hem triat un esquema proposat per Stanislavski els anys trenta, amb alguna lleugera modificació que no n'afecta el significat final. Destil·lat del text stanislavskià, l'esquema que proposem és el que figura a la pàgina 22.

Cal llegir l'esquema de la manera següent: els tres rectangles inferiors contenen els principis fonamentals del mètode. El rectangle immediatament superior engloba les «forces motrius de la vida psíquica», que impulsen i regulen el treball creador, i es divideix en dos apartats: psicotècnica i tècnica externa. El treball adequat en tots els elements té com a resultat la creació de la lògica i continuïtat d'accions i sentiments, punt a partir del qual l'actor pot començar a crear, a fer i a sentir veritablement. Sobre aquesta lògica s'articulen l'*estat creador intern* i *extern* que, reunits en el *general*, permeten que l'actor interpreti seguint les lleis del comportament



habitual en les circumstàncies específiques de l'escena. Els resultats obtinguts es refermen mitjançant l'hàbit, tot reforçant així la línia contínua d'*acció* —de la vida del personatge i de l'obra—, en la qual es reflecteix el *superobjectiu* o missatge fonamental que hom pretén transmetre al públic. Acabat de recórrer el camí, l'actor està preparat per assolir la vivència, per a la incorporació dels elements inconscients a la seva creació.

1. EL PROCÉS CREADOR DE LES VIVÈNCIES

1.1. SI MÀGIC, CIRCUMSTÀNCIES DONADES I IMAGINACIÓ

Una de les qüestions que més va preocupar Stanislavski era la pèrdua de la naturalitat sobre l'escenari. Calia que l'actor fes íntimament seves les accions del personatge per poder recuperar la naturalitat perduda; calia, dit d'una altra manera, trobar un mecanisme capaç d'escurçar la distància entre l'actor i el personatge. Sabem, pels principis del sistema, que cal fer accions adequades a certes circumstàncies, accions justificades, necessàries. Però les justificacions acaben per ser merces paraules. L'actor necessita la clau per dur a terme efectivament aquestes accions justificades i per fer-ho d'una manera versemblant. El «si màgic» és el pacte que l'actor ha de fer amb si mateix per traslladar-se del món real al món de la imaginació, el primer pas per cedir les seves aptituds humanes al personatge i començar a bastir la realitat de les seves accions. Com en un joc d'infants fet conscient, l'actor ha de respondre amb les seves accions la pregunta «què faria jo si la situació que se'm proposa fos real?». La versemblança que les construccions de la imaginació adquireixen en el joc i la implicació de les aptituds del mateix subjecte en la resposta generen la «veritat»

d'aquest primer pas de la interpretació. Diu Stanislavski-Tortsov després d'un exercici:

«Heu comprès i exprimentat per vosaltres mateixos en un cas afortunat com mitjançant la paraula 'si' es creen d'una manera normal, orgànica, natural, les accions internes i externes. Vejam ara en aquest exemple viu la funció de cadascun dels factors de la nostra experiència. Comencem per la paraula 'si'. Abans que res és notable en el sentit que inicia tota la creació. El 'si' és per als artistes una palanca que ens trasllada de la realitat a l'únic univers en el qual és possible realitzar la creació.» (O.C. II, pàg. 88.)

El «si» és un estímul, un mecanisme provocador d'acions i reaccions que es troba en el fonament, diríem avui, de tota simulació. Stanislavski diferencià entre «si» simple, que provoca un reflex, i «si» complex, el que necessitem per dur a terme les accions i interpretar les actituds del personatge que ens correspon. Aquí el «si» haurà d'impulsar la imaginació vers els «si» que l'autor es proposà en escriure el text, els del director en elaborar el pla de l'espectacle, els de l'escenògraf, etc. El «si màgic» ha d'exercir la seva funció de palanca sobre totes i cadascuna de les «circumstàncies donades» que componen la creació per aconseguir així que la imaginació treballi a partir de les seves determinacions.

«La faula de l'obra, els fets, esdeveniments, l'època, el temps i lloc de l'acció, les condicions de vida, la nostra idea de l'obra com a actors i *régisseurs*, el que hi afegim de nosaltres mateixos, l'escenificació, decorats i vestuari, utilitatge, il·luminació, sorolls i sons, i tot allò que els actors han de tenir present en la creació. Les 'circumstàncies donades', com el 'si', són una suposició, un 'invent de la imaginació'. El seu origen és el mateix. En un cas es tracta d'una pressumpció (el 'si'); en l'altre, del seu complement (les 'circumstàncies donades').» (O.C. II, pàg. 92.)

La construcció lògica i coherent de les circumstàncies permetrà establir un pla general de la vida del personatge, i, juntament amb l'acció del «si», ens ha de proporcionar la sensació de versemblança recercada. L'actor podrà realitzar les seves accions de forma individual, humana, com a resposta a la seva implicació personal en el joc, i es trobarà a l'inici del procés de creació de sentiments versemblants. La resposta implicada només serà possible si la construcció de les circumstàncies s'adequa a la lògica de la vida, que l'actor pot reconèixer com a ésser humà. La imaginació serà l'encarregada de recrear aquesta lògica, una imaginació que desenvoluparà la seva activitat sota la llei de la coherència, renegant de la llibertat anàrquica de la fantasia. Cal a l'actor una imaginació que sàpiga crear allò que és, que s'esdevé, allò que coneixem, i no pas una fantasia que el condueixi més enllà de la realitat.

Aquesta imaginació, a més, no pot ser una mera productora d'imatges que l'actor admira passivament, sinó que ha de ser activa, ha de permetre que l'actor participi en les seves creacions, que respongui internament a la situació plantejada en una mena de «somni actiu» del qual és protagonista.

En comentar un exercici que consisteix a imaginar que les seves classes es traslladen al sud de Crimea, Stanislavski-Tórtsov diu que cal imaginar el viatge i les seves incidències, el comportament dels companys en la nova situació, totes les circumstàncies que l'envolten, gairebé com si fóssim espectadors d'una pel·lícula. En un segon pas, haurem de poder representar-nos la pròpia participació en l'escena imaginada. Però encara no n'hi haurà prou amb això.

«Després, com a personatges actius de la vida imaginària, ja no us veureu a vosaltres mateixos, sinó que veureu el que us envolta, i respondreu internament a tot allò que s'esdevé en el vos-

tre entorn, com a veritables participants d'aquella vida. En aquest moment dels vostres somnis actius es crea en vosaltres l'estat que anomenem 'estic'.» (O.C. II, pàg. 109.)

Ara bé, el «jo estic» és encara un estat passiu pel que fa a la interpretació. La imaginació encara haurà de desenvolupar la tasca de «fer vives» les circumstàncies, de completar la seva capacitat d'estimulació a base d'il·lustrar-les amb un seguit d'imatges visuals que, relacionades tant amb el paper com amb l'actor com a ésser humà, l'ajudaran a trobar el camí de les emocions recercades. Aquesta línia de visions, d'estimulació interna, està directament vinculada al funcionament de la memòria emotiva, com podrem constatar més endavant, i constitueix, engruixida amb la contribució de la resta dels elements, un dels pilars fonamentals en l'intent d'aproximació versemblant a la realitat imaginària de l'escena. Stanislavski confiava en el poder evocador de les imatges visuals; el poder de ressuscitar sensacions espirituals, emotives, difícils d'evocar per si mateixes, que l'actor necessita per crear la vida del personatge. Les imatges visuals, fàcils de retenir i de recordar, adequades a les circumstàncies impulsades pel «si», faran més planer el camí que condueix a la vivència.

1.2. UNITATS I OBJECTIUS

El treball sobre les circumstàncies, amb el «sí» i el concurs general de la imaginació, generen en l'actor, diu Stanislavski, el desig d'actuar, de col·locar-se en el comportament inventat que constitueix el personatge. Però no n'hi ha prou amb l'establiment justificat i vivificat de les circumstàncies, massa general encara per a la interpretació. Cada gest, cada pensament, cada acció han de tenir una finalitat concreta. Com el de qualsevol altre home, el comportament del personatge

ha de ser intencional, motivat i dirigit a aconseguir quelcom. Aquesta intencionalitat, comuna al personatge i a l'actor, fa que l'artista pugui comprendre, assolir i repetir el comportament del personatge fent-lo seu, individualitzant-lo. L'actor haurà de descompondre l'acció dramàtica en fragments cada cop més petits i atribuir als diversos moments d'acció resultants l'objectiu corresponent del personatge, en un procés d'anàlisi tan detallat com sigui possible. Un cop descoberts els objectius, l'actor ha d'integrar-los en una síntesi que va reunint els fragments puntuals en unitats d'acció cada cop més grans, articulant-los lògicament fins a arribar a reconstruir l'acció sencera de l'obra, determinada per un objectiu general que en defineix el sentit. ¿Com han de ser, però, aquests objectius?

«Els objectius de l'escena són molt diversos. Però no tots són útils i necessaris; molts són perjudicials. Per això és important que els artistes se sàpiguen orientar en la qualitat mateixa dels objectius, per evitar-ne els superflus i trobar i fixar els que són necessaris. (...)

»Per objectius correctes entenc el següent:

»1. Primer de tot, cal que estiguin de la nostra banda de les bateries, la dels actors, i no la dels espectadors. En altres paraules, han d'estar relacionats amb l'obra, dirigida als *partenaires*, els intèrprets d'altres papers, i no vers la platea.

»2. Han de ser objectius de l'artista com a ésser humà, antàlegs als objectius del paper.

»3. Han de ser creadors i artístics; això és, han d'ajudar a complir l'objectiu essencial de l'art: crear «la vida de l'ànima humana del paper» i expressar-la artísticament.

»4. Han de ser vius, autèntics, actius, humans, que nodreixin el paper, i no teatrals, convencionals, morts, sense relació amb el personatge representat, només per a entreteniment de l'espectador.

»5. Hi han de poder creure el mateix artista, els seus companys i l'espectador.

»6. Han de ser atractius, emocionants, capaços d'estimular el procés de la vivència real.

»7. Han de ser exactes, és a dir típics de paper representat; es relacionaran, de manera no aproximada, sinó absolutament definida, amb l'essència mateixa de la producció dramàtica.

»8. Han de tenir contingut i respondre a l'essència interior del paper, i no es limitaran a la superfície de l'obra.» (O.C. II, pàg. 174-175.)

Stanislavski fa una distinció, d'altra banda, entre objectius físics, objectius psicològics elementals i objectius psicològics, que semblen diferenciar-se únicament per la mesura de la intervenció de la interioritat en el compliment de l'acció, encara que aquesta diferenciació és, més que res, metodològica. Stanislavski afirma que en tot objectiu físic hi ha quelcom de psicològic, i també a l'inrevés, conclusió necessària de la seva consideració psicofísica de l'home. És precisament la interacció psicofísica el que cal reproduir sobre l'escenari, i, si per fer la tria correcta dels objectius cal deixar-se dur pel sentiment, també cal no oblidar mai la seva manifestació física que, en últim terme, serà el camí més fàcil per arribar a assolir-los. A l'inici de la seva tasca, Stanislavski remarcà molt la procedència interior dels objectius que havien d'aclarir a l'actor els desitjos, el «voler» del personatge que, expressat en la fórmula «jo vull ...», havia de ser també el de l'interpret. Més tard Stanislavski va substituir el desig, el «jo vull», per l'acció, el «jo faig», que acostava de forma més material i directa l'actor al personatge: les accions van resultar més fàcils d'apropriar que els desitjos.

1.3. ATENCIÓ

L'atenció és un dels elements a què Stanislavski va dedicar més pàgines en tota la seva obra, potser perquè conside-

rava que l'ensinistrament de l'atenció era un requisit bàsic per a la creació. Sense un domini adequat de la capacitat de concentració sembla que cap dels passos necessaris del treball de l'actor pot ser fet, sigui en la psicotècnica o en la tècnica externa. És, doncs, un d'aquells elements que es resisteixen a la divisió metodològica del sistema.

L'ensinistrament de l'atenció va ser tractat per Stanislavski, si més no fonamentalment, com un mecanisme de defensa de l'actor contra tota mena d'influència negativa —és a dir que impedeixi l'assoliment de la vivència— sobre el seu procés creatiu. Ara bé, si l'actor es mou en dos àmbits, interior i exterior, en tots dos hi trobarà factors que el poden influenciar negativament, i, en conseqüència, en ambdós camps de batalla ha de desenvolupar l'atenció la seva funció terapèutica.

«Al teatre hi ha la platea, amb el buit negre del prosceni, que impedeix a l'artista viure normalment. (...)

»(...) Hi ha a l'escena objectes molt més interessants que el buit negre del prosceni. Només hem de mirar molt bé el que hi ha a l'escenari; cal aprendre, mitjançant exercicis sistemàtics, a mantenir l'atenció sobre l'escena. Cal desenvolupar una tècnica especial que ajudi a aferrar-se a l'objecte, de manera que l'objecte mateix, que es troba a l'escena, ens faci oblidar tot el que hi ha més enllà.

»— Aquesta llumeta —explicava Tõrtsov—, brillant en la foscor, ens il·lustra l'*objecte proper*. La utilitzem en els moments en què hem de concentrar la nostra atenció i evitar que es dispersi en coses distants. (...)

»— L'atenció dirigida vers un objecte desperta encara més l'observació. D'aquesta manera l'atenció relligada amb l'acció crea un fort vincle amb l'objecte. (...)*

»— Fins ara —va dir— hem abordat objectes en forma de punts. Ara us mostraré l'anomenat *cercle d'atenció*. Ja no es tracta d'un sol punt, sinó de tot un sector de petita extensió i que in-

clou molts objectes independents. La mirada va passant d'un a l'altre, però no surt dels límits dibuixats per cercle d'atenció. (...)» (O.C. II, pàgs. 125-131.)

Podem anar augmentant progressivament el cercle, i augmentarem així la superfície dominada per l'atenció. En les seves dimensions òptimes, el cercle hauria d'abastar tot allò que succeeix a l'escenari i entre caixes, la qual cosa exigeix una gran capacitat de concentració, no sempre fàcil de mantenir. Quan el límit del cercle comença a dissipar-se, quan notem que la nostra atenció perd consistència, en tindrem prou tancant novament el cercle sobre un objecte puntual per reforçar el vincle que ens lliga a l'escenari. És amb aquest mètode del cercle, aplicat a l'atenció externa, que Stanislavski aconsegueix obtenir per a l'actor l'estat que anomena «solitud en públic»; és així com pot aïllar-se fàcilment de la influència de la platea i actuar lliurement, naturalment. Però l'actor no en té prou amb dominar l'atenció externa, sinó que ha de saber dirigir-la també vers els objectes interns, objectes de la imaginació, fonamentals en la seva tasca creativa. L'atenció interna ens ha de permetre lligar-nos a les circumstàncies, a les imatges que les il·lustren, als records sensorials i emotius, i també ha de defensar-nos d'aquells factors de la nostra interioritat que pertorben la creació: tot allò que és propi de la vida de l'artista però que no té res a veure amb la vida del personatge ni amb l'obra. Stanislavski arriba a formular la demanda d'una «renúncia al jo» per part de l'actor que no ha d'interpretar-se radicalment, sinó com a renúncia a la part de la vida de l'actor que no s'avé amb el procés creatiu.

A les conferències donades al Bolshoi (1918-1920), Stanislavski elabora amb més profunditat els seus treballs sobre l'atenció: la fa subsidiària d'un estudi acurat de la respiració que permetrà, al seu torn, el desenvolupament de la capacitat

introspectiva i d'autoobservació; d'altra banda, juntament amb la respiració, la considera sotmesa al principi del ritme. La respiració harmònica i controlada és aquí la porta que condueix a l'autodomini i a l'atenció creadora. Stanislavski arriba en aquest text a edificar una petita variant del seu sistema creatiu en atribuir una importància bàsica a elements com la respiració i el ritme. Però ara no ens hi podem aturar com convidria. Reprendrem el tema més endavant, quan el tempo-ritme sigui l'objecte prioritari de l'exposició.

1.4. SENTIT DE VERITAT I FE

Sabem que, per a Stanislavski, tot allò que succeeixi sobre l'escena ha de ser versemblant, és a dir que s'ha de cobrir d'una certa aparença de veritat. Hem buscat fins ara la versemblança en la imaginació, però l'actor ha d'arribar a percebre la «sensació de veritat» que produeixen les seves accions sobre l'escena, ha de tenir un «sentit de veritat» que li permeti controlar la versemblança de les seves accions i un «sentit de la mentida» que denunciï la buidor, la falsedat de la seva interpretació. El problema és per on començar, com arribar a sentir, a l'inici, materialment, la sensació de veritat. El «si», les circumstàncies «vives», els objectius creadors, el control sobre si mateix, inicien la lluita contra la mentida i col·loquen l'actor en disposició de creure en la veritat del que fa, veritat que trobarà fàcilment en les accions físiques, més simples i més assequibles que no pas les accions internes. A l'actor li serà fàcil trobar la sensació de veritat en el domini del cos quan realitzi qualsevol acció física justificada i, havent reconegut aquesta sensació de veritat física, la vagi eixamplant progressivament fins a arribar a sentir la veritat global del comportament del paper.

«El problema no rau en les accions físiques com a tals, sinó en la veritat i la fe en elles que aquestes accions ens ajuden a evocar i sentir interiorment. Així com hi ha trossos i accions petits, mitjans i grans, també hi ha en el nostre ofici veritats petites, mitjanes i molt grans, i moments de fe en elles. Si no s'abraça d'entrada tota la gran veritat d'una acció sencera, d'enormes proporcions, cal dividir-la en parts i provar de creure, almenys, en la més petita.» (O.C. II, pàgs. 190-191)

És útil partir de les accions físiques més simples i descobrir-hi els detalls que ens condueixen a la veritat general. Hem de construir l'esquema físic de l'escena i executar-lo correctament, d'acord amb les circumstàncies. Llavors ens adonem que, en virtut de la interacció psicofísica, alguna cosa es comença a despertar en el nostre esperit, alguna cosa més que la simple veritat física, i les nostres accions comencen a guanyar consistència. Aquest és el veritable poder de les accions físiques: permetre l'accés al sentiment per una via orgànica, material.

Ara bé, perquè les accions físiques arribin a produir la sensació de veritat fonamental cal que siguin versemblants en el seu plantejament. Han de mantenir una aparença d'autenticitat que només és possible si són creades seguint un esquema lògic i coherent, si tendeixen a una finalitat concreta. Dit d'una altra manera, cal que l'acció preparada per a l'escena respecti la necessitat orgànica que caracteritza les accions de la vida quotidiana. Aquesta necessitat les farà fàcilment assolibles per l'actor, que les podrà executar de manera versemblant i podrà projectar-se així cap a la vida interior del paper. La lògica i coherència de les accions físiques ens conduirà, diu Stanislavski, a la lògica i coherència de les accions i sensacions interiors, impossible d'aconseguir si ens dirigim directament a l'emoció.

«En cada acció física hi ha quelcom del psicològic i en el psicològic quelcom del físic. Un savi famós diu que, si hom intenta descriure el propi sentiment, en resulta un relat sobre una acció física. Per la meua part li dic que, com més propera és l'acció del físic, més petit és el risc de forçar el sentiment.

»Però... suposem que és així, que es tracta de psicologia, que no ens referim a l'acció exterior, sinó a la interior; no a la lògica i la continuïtat de les accions físiques exteriors, sinó als sentiments.

»En crear la línia lògica exterior de les accions físiques, arribem a reconèixer, si observem atentament, que paral·lelament a aquesta línia en sorgeix dins de nosaltres una altra, la línia de la lògica i continuïtat de les nostres sensacions. És comprensible: aquestes, les sensacions interiors, engendren inadvertidament per a nosaltres les accions, estan indissolublement vinculades a la vida d'aquestes accions.» (O.C. II, pàgs. 206-209).

Stanislavski soluciona d'aquesta manera el problema de l'establiment de la lògica i coherència de les emocions; la seva intuïció li'n confirmava l'existència, però els avenços científics de l'època encara no havien pogut explicar el que ell considerava un «complex problema psicològic». La veritat adquirida mitjançant la lògica i coherència de les accions físiques situa l'actor en l'estat que Stanislavski anomena «jo sóc», aquell estat en què l'actor pot afirmar que viu, sent i pensa a l'uníson amb el personatge (O.C. II, 212). Aquest serà l'estat que el conduirà efectivament a la vivència, a un «ser» el personatge que captivarà el públic. La veritat, l'espontaneïtat d'aquest «ser» trencarà tots els clixés i serà el fonament de l'autèntica creació. Però només el fonament perquè, ens diu Stanislavski, no n'hi ha prou amb reproduir la veritat de la vida per crear. Compte amb les confusions. La veritat de la vida no és una veritat artística: el teatre és un art, i caldrà que la seva veritat sigui autèntica, però embellida. Aquest embelliment vindrà tant del treball exterior sobre l'encarnació i del treball sobre el paper com d'una selecció de les veritats de la vida que me-

reixen ser incorporades a l'escenari sense destrossar-ne l'essència artística. Allò que és repulsiu no pot engendrar res de bell, deia Stanislavski.

1.5. COMUNIÓ

Hem vist com l'actor, individualment, pot arribar a sentir la veritat de les seves accions i anar-se acostant a la vida del personatge. Ara bé, aquest treball unilateral no li permet assolir la veritat completa i, conseqüentment, tampoc arribar a la vivència: encara falta trobar la veritat en la relació entre els diversos personatges-actors. Cal saber mirar, escoltar l'altre i parlar-li realment, com a la vida, si volem que el sentiment pugui aparèixer en nosaltres. Així, si a la vida observem una línia ininterrompuda de comunicació entre les persones, haurem de reproduir aquesta línia sobre l'escena, haurem de mantenir, encara que sigui conscientment, la comunicació ininterrompuda de sentiments, idees i accions entre els personatges.

Stanislavski diferencià tres processos comunicatius diferents: autocomunió, comunió mútua i comunió amb un objecte imaginari. El primer model és el del monòleg, on l'actor ha de comunicar-se amb si mateix i ser alhora emissor i receptor. Per resoldre la situació i aconseguir que l'actor no es llanci cap a la platea, Stanislavski proposa una estranya estratègia: l'emissor es troba al còrtex cerebral, centre de la vida psíquica, i el receptor al plexe solar, seu de l'emoció. Així es transforma imaginàriament el món en diàleg. Stanislavski presenta aquesta afirmació com una experiència personal, i, en ser-ho, resisteix qualsevol comentari.

El segon model, la comunicació mútua, defineix la interacció entre personatges. Aquí la comunió s'aconsegueix a partir del moment en què l'actor veu el seu company d'escena com un ésser viu, quan intenta veritablement esbrinar per què

actua com actua, què sent, i quan procura veure l'efecte que produeixen en ell les seves paraules. És a dir, quan manté conscientment l'atenció i la tensió comunicatives que inconscientment es produeixen a la vida real, font de veritat en la relació necessària per a la vivència.

Finalment, el tercer model, la comunió amb un objecte imaginari, com és el cas del parlament de Hamlet amb l'espectre, depèn directament dels treballs de la imaginació i el «si» màgic.

Stanislavski no es conformà, però, amb la descripció de la comunicació, perillosament externa. En parlar de comunió va voler anar més enllà de la capacitat comunicativa de les accions externes per incidir en la possibilitat d'una comunicació interna, intangible, directa, dels sentiments. La comunicació exterior, de l'encarnació, podríem dir, ha de ser complementada per un flux de comunicació espiritual. Influenciat, aquí també, pel ioga, Stanislavski formula un dels principis que més maldecaps i malentesos hauria de provocar entre la crítica i entre els seus propis deixebles. I diu:

«¿No heu experimentat a la vida real o a l'escena, en els casos de comunió recíproca, la sensació d'un corrent de voluntat que emana de vosaltres i que sembla passar pels ulls, les puntes dels dits, els porus de la pell? ¿Com anomenar aquest camí invisible i aquest mitjà de comunió mútua? Emissió i recepció de rajos? Irradiació? Mancats d'altra terminologia, acceptarem aquestes paraules, ja que il·lustren figuradament el procés de comunicació de què avui tractarem». (O.C. II, pàg. 266)

Tampoc en aquest cas, com succeïa amb la lògica del sentiment, podia la ciència ajudar Stanislavski, però no per això va renunciar a les seves opinions. El problema era dels científics, que havien de resoldre la qüestió positivament; Sta-

nislavski només necessitava recórrer a les sensacions de l'actor per constatar l'existència de la radiació i aprendre a controlar-la. La irradiació és per a Stanislavski un procés natural de comunicació, experimentable però difícilment reproduïble, potser per la seva vinculació directa amb el sentiment. Cal que l'actor sàpiga reconèixer-la i explotar-la quan es presenta. Ara bé, hom no pot invocar l'energia per l'energia, invocació que acaba generalment en la tensió muscular. Cal que hi hagi quelcom «interior» per comunicar, ja que els rajos són només el canal de comunicació, no pas el contingut, la vida interior del personatge, que la psicotècnica ens ajuda a crear.

La comunió va ser un dels elements constantment reelaborats per Stanislavski, i va anar guanyant progressivament protagonisme dins el sistema; va resultar capaç de generar noves circumstàncies, nous objectius, accions espontànies... Stanislavski no es va cansar mai de repetir: «No busquis la veritat només en tu mateix, busca-la en qui tens al davant.» La comunió es configura com l'últim reducte d'una veritat que cal dominar si no volem que tots els esforços personals i interiors no siguin res més que una maniobra testimonial.

1.6. ADAPTACIÓ

«A partir d'ara emprarem la paraula 'adaptació' per designar tant els mitjans interns com els externs amb què la gent s'ajusta entre si en la comunicació i que ajuden a assolir un objectiu (...)

»En alguns casos l'adaptació és un engany; en d'altres, una il·lustració visible de sentiments o pensaments interns; de vegades ajuda a atraure l'atenció de la persona amb qui hom desitja contactar, a predisposar a favor d'un mateix; de vegades transmet a d'altres persones l'invisible, el que només se sent i no es pot expressar en paraules.» (O.C.II, pàg. 277)

Stanislavski afirma amb l'adaptació una idea prou avançada per al seu temps: no es pot parlar d'un procés general

de comunicació, sinó de processos comunicatius adequats a les diverses situacions, a cada moment i a les circumstàncies determinades que els envolten. La comunicació quotidiana genera espontàniament les adaptacions adients. A l'escenari cal inventar-les, conscientment, si hom vol obtenir la comunicació efectiva, en un procés d'ajustament de la comunicació en què Stanislavski distingí dos moments importants: l'elecció dels mitjans expressius i la seva execució. Si ambdós moments són realitzats de manera inconscient, és a dir orgànicament, sense participació explícita de la voluntat, obtindrem l'anomenada *adaptació subconscient*, perfecta, producte de la intuïció; si l'elecció és conscient, però l'execució és inconscient, obtenim l'*adaptació semiconscient*, pròpia del sistema, on l'elecció és vivificada pels procediments de la psicotècnica i on es pot assegurar el seu funcionament precís al marge de la inspiració; en tercer lloc, si ambdós moments depenen únicament de la consciència, reproduïrem sense remei un clixé.

L'adaptació suposa l'adequació dels mitjans expressius a les circumstàncies, d'acord amb els sentiments que es pretén expressar. Es podria pensar que, sent així, aquest element hauria de ser tractat en parlar de l'encarnació. Val a dir que l'encarnació comporta l'estudi dels recursos concrets de l'adaptació i el seu ensinistrament, mentre que, en parlar de l'adaptació com a element de la psicotècnica, Stanislavski no fa sinó formular-ne la concepció general, com a element de la comunicació necessàriament vinculat al sentiment i, en conseqüència, a tot el sistema de la tècnica interna.

1.7. TEMPO-RITME INTERN

«Encara no hem reunit tots els elements, aptituds i condicionaments artístics que requereix el procés creador. Hem d'afegir-n'hi alguns més. Però sorgeix aquest problema: ¿puc analitzar-

los ara, sense forçar el meu mètode essencial d'anar de l'exemple pràctic i de la sensació pròpia a la teoria i les seves lleis en la creació? En efecte, ¿com parlar ara de l'invisible temps rítmic interior o de la invisible caracterització interior? ¿I com il·lustrar pràcticament les meves explicacions amb l'acció? ¿No és més senzill esperar l'etapa del programa en què passarem a examinar el temps rítmic exterior i la caracterització exterior, perfectament visibles? Llavors els podrem estudiar en l'acció exterior evident, alhora que els sentim interiorment.» (O.C. II, pàgs. 286-287).

El desplaçament de l'estudi del tempo-ritme al treball sobre la tècnica exterior tindrà per a nosaltres un sentit doble: d'una banda, l'oposició directa d'aquest element a la divisió metodològica plantejada per Stanislavski; d'una altra, la importància que obtenen progressivament els elements exteriors en el desenvolupament del sistema, que trobaran en el tempo-ritme exterior el senyal més evident de la seva influència sobre l'interior, prou punyent per capgirar la pràctica del sistema.

1.8. MEMÒRIA EMOTIVA

La memòria emotiva és, sens dubte, l'element principal i alhora més controvertit de tot el Sistema. Principal, perquè és aquell que ens obre de manera més directa la porta del sentiment; controvertit, per tots els usos i interpretacions diverses amb què l'ha anat vestint el teatre del nostre segle. Tots els elements de la psicotècnica han col·laborat en la preparació de les condicions necessàries per a l'aparició del sentiment, que pot ser producte o bé de la inspiració, generadora d'emocions noves, mai no sentides, que Stanislavski anomena sentiments primaris, o bé de la memòria emotiva, creadora dels sentiments repetits, secundaris, que tenen la seva arrel en el record conscient provocat per l'actor i que són, per això mateix, molt més controlables. No hem d'oblidar que el que interessa al Sistema és el control artístic, al qual, precisament,

no pot ser sotmesa la inspiració, inestable en les seves aparicions i de resultats difícilment mesurables.

«Igual com la memòria visual pot fer reviure davant de la seva mirada interior un objecte oblidat fa molt de temps, un lloc o una persona, la memòria emotiva pot fer reviure emocions ja experimentades. Podria semblar que s'haguessin esborrat del tot, però de sobte alguna suggestió, una idea o una figura coneguda fan que vostè sigui dominat per les emocions, de vegades amb més força que mai, d'altres una mica més dèbilment; de vegades són iguals que les del primer cop, de vegades tenen un aspecte diferent.» (O.C. II, pàg. 224.)

L'actor haurà d'aprendre a dominar la memòria que conserva allò que va sentir en ocasions determinades, de la mateixa manera que domina la memòria muscular, la sensorial o la visual. Aquest mestratge li permetrà reviure emocions que, sota la determinació de les circumstàncies, li faran servei en el desenvolupament del paper. Dit d'una altra manera: l'actor, en viure els seus propis sentiments, anàlegs als del personatge en les circumstàncies donades, començarà a crear la vida humana, interior, del personatge.

Es pot pensar, com en el text de Stanislavski ho fa l'alumne Govd̄rkov, que això suposa que l'actor ha de poder experimentar —potser caldria dir «ha d'haver experimentat»— la totalitat dels sentiments humans. La resposta del mestre és en aquest cas doble: els actors es poden classificar per les seves qualitats íntimes, que defineixen el seu repertori; tanmateix, aquesta classificació no és tan estreta com sembla, ja que l'home guarda en la seva interioritat la llavor de totes les passions, qualitats i defectes humans. La tècnica l'ha d'ajudar a descobrir aquest fons humà i a desenvolupar-lo en el personatge, que serà el resultat de la combinació entre la seva potencialitat humana i els seus veritables records emotius.

Però la memòria emotiva no és ni de bon tros tan accessible com la muscular, que ens permet reproduir un gest, la visual, que ràpidament reconstrueix les imatges que emmagatzema, o la sensorial, capaç de fer reviure les impressions sensibles. Ara bé, quan recordem una sensació, una imatge, alguna cosa més es desvetlla en nosaltres: la memòria sensorial i, sobretot, la memòria visual tenen la facultat, diu Stanislavski, d'evocar els records de la memòria emotiva. És a partir d'elles que és més fàcil obrir el camí de la «vivificació» dels sentiments viscuts anteriorment que l'actor, en una mena d'alquímia emotiva, haurà de barrejar fins a crear l'esperit del personatge que interpreta.

La memòria emotiva, a més a més, pot ser estimulada des de l'exterior i des de l'interior. A la vida real l'ambient que ens envolta influeix de forma directa sobre els nostres sentiments. També a l'escenari es produeix aquesta influència, i no sempre juga a favor de la creació. El director ha de procurar que tots els elements que integren l'espectacle estiguin íntimament vinculats als personatges de l'obra, que tinguin per a ells un significat específic més enllà de la convenció o la mera estètica. Ha d'aconseguir que l'ambient col·labori en la creació de l'estat d'ànim que demanen les successives escenes, cosa que ajudarà l'actor a concentrar-se en la vida interior del personatge i facilitarà l'accés a la vivència.

L'estimulació interior és una mica més complicada, i revela una de les definicions més importants del Sistema.

«Vaig consultar amb un actor experimentat i excel·lent psicòleg tot demanant-li ajut per fixar la meua experiència. Vet aquí la seva resposta: 'Repetir un sentiment que ha viscut per casualitat a l'escena és com tractar de reviure una flor morta. ¿No és millor conrear quelcom nou, en lloc de voler reanimar allò que

ja s'ha extingit? Què cal fer per aconseguir-ho? Sobretot, no pensar en la flor mateixa, sinó regar les seves arrels, o sembrar una llavor nova i cultivar una altra flor'. (...)

»Com procedir? No pensar en el sentiment, sinó únicament en allò que el fa aparèixer, dins de les condicions que van originar aquesta experiència. Aquest és el terreny que cal regar i abonar, perquè allà hi creix el sentiment. Mentrestant, la natura crearà el nou sentiment, anàleg al viscut.» (O.C. II, pàg. 241.)

Les condicions de possibilitat del sorgiment de l'emoció, la seva ordenació lògica, la seva versemblança, és precisament el que hem anat elaborant fins aquí mitjançant tots els elements de la psicotècnica. Aquests són els veritables estímuls interiors de l'emoció, els trucs necessaris per arribar a provocar la memòria emotiva i obtenir, com a resultat, el sentiment repetit, l'emoció escènica.

2. EL PROCÉS CREADOR DE L'ENCARNACIÓ

»Fins ara havíem considerat l'aspecte interior de l'art i la seva psicotècnica.

»Des d'avui ens ocuparem del nostre aparell corporal, de la personificació i de la seva tècnica física, exterior. A aquest aparell correspon un paper d'importància excepcional, des de tot punt de vista: «tornar visible la vida invisible i creadora de l'artista».

»La personificació externa té importància perquè transmet la, 'vida interior de l'esperit humà'.

»Ja els vaig parlar molt de la vivència, però no els vaig dir ni la centèsima part del que hauran de conèixer els seus sentits quan es tracti de l'inconscient.

»Han de saber que aquest domini, del qual extrauran vostès el material, els recursos i la tècnica de la vivència, és inesgotable i no pot ser avaluat.

»Al seu torn, els procediments amb els quals s'ha de personificar la vivència són infinits i tampoc poden ser calculats. També ells han d'actuar, sovint, de forma inconscient i intuïtiva.

»Aquesta tasca, inaccessible per a la consciència, només pot realitzar-la la naturalesa. No hi ha creador, artista o tècnic que superi la naturalesa. Només ella posseeix amb perfecció els instruments externs i interns de la vivència i de la personificació. Només la natura és capaç d'encarnar les més subtils sensacions immaterials mitjançant la basta matèria, com és ara la que constitueix el nostre aparell vocal i corporal de la personificació.» (O.C. III, pàgs. 30-31).

La caracterització externa ha de sorgir per si mateixa, inconscientment i intuïtivament, sempre que el material de la creació interior estigui ben elaborat. Aquest és l'ideal de Stanislavski, un ideal que, com sempre, ens parla de la inspiració artística inabastable. La tècnica externa haurà d'ajudar l'actor a acostar-se tant com pugui a aquesta caracterització ideal, igual com la psicotècnica l'ajudava a assolir la vivència.

Cal remarcar, abans de passar a l'exposició dels elements de la tècnica externa, un últim detall: la dependència més o menys manifestada de l'expressiu exterior respecte a la vivència interior.

Stanislavski sempre defensà la indissolubilitat de l'interior i l'exterior humans, però, sigui per la forma d'exposició, sigui perquè a l'inici de la seva activitat s'abocà a l'estudi de la psicotècnica, el predomini de la interioritat s'ha estès com un fantasma sobre les vulgaritzacions de la globalitat del Sistema. En l'estudi de la tècnica de l'encarnació podrem constatar que es referma progressivament l'axioma psicofísic de Stanislavski, que la divisió del Sistema en dos processos —vivència i encarnació— diferents no és res més que una divisió metodològica, i, encara més, que els elements de l'encarnació són capaços d'influir directament en el sentiment ajudant, i fins i tot de vegades suplir, els elements de la psicotècnica. Són probablement els experiments sobre l'encarnació els que van

conduir Stanislavski al replantejament del seu sistema fins a adoptar el que més tard s'ha anomenat Mètode de les Accions Físiques, afirmació d'un camí vers el sentiment que, tal com hem vist en parlar del sentit de veritat, s'inicia en el món exterior. Evitem confusions: només s'inicia. El MAF no suposa en cap moment una renúncia a la psicotècnica, sinó una altra manera d'abordar-la. Però ja tindrem temps de comprovar-ho més endavant.

2.1. RELAXACIÓ MUSCULAR

La precarietat de la divisió metodològica es manifesta de forma prou clara en aquest primer element de l'encarnació, del qual, per qüestions pràctiques, en va introduir Stanislavski l'explicació en el volum sobre la vivència. El motiu d'aquest canvi en els criteris d'exposició resulta evident: tota tensió muscular dificulta el treball interior i impedeix des de l'assoliment de la concentració adequada fins a l'evocació de la memòria emotiva. L'actor ha de desenvolupar un mecanisme d'autocontrol que el permeti alliberar-se de les tensions musculars innecessàries, especialment de les generades per l'exposició en públic.

Haurà d'aprendre a localitzar-les i a eliminar-les a través de la concentració sobre el propi cos, que el conduirà a la consciència de l'estat en què es troba i a poder dur a terme les correccions adients. Però no n'hi ha prou amb saber relaxar-se sobre l'escenari, sinó que cal saber desenvolupar les accions que hom es proposa fer correctament sense tensions innecessàries.

«Puixin ha vingut a explicar-me com controla Tòrtsov el desenvolupament dels exercicis. Avui s'hi han afegit uns complements essencials, i exigeix que cada postura no estigui només subjecte al control propi, alliberada mecànicament de tota tensió,

sinó que a més a més es basi en alguna idea imaginària, les circumstàncies donades i el 'si'. Des d'aquest moment deixa de ser una simple 'postura', rep un objectiu actiu i es converteix en acció (...).» (O.C. II, pàg. 158)

Ja sabem que les accions, si són correctament executades, desvetllen el sentit de veritat i la fe a partir del qual és possible realitzar naturalment qualsevol acte, sense necessitat d'apel·lar a tècniques conscients. Així, per a Stanislavski, cada nova postura —ho podríem fer extensiu potser a cada nou gest o a cada nova acció— es dur a terme en tres moments fonamentals: primer, un moment de tensió, produït pel mateix mecanisme del moviment o per la reacció que provoca en l'home l'exposició en públic; en segon lloc, l'eliminació mecànica, mitjançant les tècniques de relaxació apreses, de la tensió supèrflua; tercer, el moment de la justificació, que fa possible la creença en l'autenticitat de les pròpies accions.

En l'acció intencional, amb un objectiu concret, es troba la clau per a l'alliberament de les tensions supèrflues, sempre que tinguem l'aparell corporal ben preparat. Però no pensem que amb la simple justificació ja podem fabricar els moviments teatrals correctes. Haurèm aconseguit aproparnos a la vida, però sabem que, sobre l'escena, els moviments han de ser més perfectes que a la vida real. La relaxació muscular ha d'ajudar l'actor a eliminar els hàbits adquirits en els seus moviments quotidians que, executats amb descura, generen tot tipus de tensions i, conseqüentment, de limitacions en l'aparell motriu. L'actor haurà de renunciar a les pròpies circumstàncies corporals, com ho ha de fer amb les circumstàncies interiors que no s'avenen amb el paper que ha de representar.

2.2. EXPRESSIÓ CORPORAL

Més que un element de la tècnica que cal dominar, Stanislavski reuneix sota el títol «Expressió Corporal» tota una sèrie de disciplines auxiliars però necessàries en la formació física de l'actor. Així, per tenir un cos útil i preparat per a qualsevol demanda expressiva és important practicar disciplines com ara la gimnàstica, la dansa i l'acrobàcia, que comporten, respectivament, el desenvolupament harmònic i la posada a punt de la musculatura, la supressió d'incorreccions corporals i la definició del gest, i el desenvolupament de la capacitat de decisió i d'acció en un ritme inusualment ràpid. Però sempre ha de ser una pràctica orientada envers el teatre: l'especialització excessiva en qualsevol d'aquestes tècniques genera més problemes que no pas avantatges per al desenvolupament de la tasca actoral. Són veritats compartides per totes les escoles les que Stanislavski ens recorda en aquest element, fins i tot pel que fa a l'esgrima i d'altres arts marcial. Salut, disponibilitat física, sentit del ritme, etc., són exigències comunes per a tot actor, siguin quins siguin la seva formació i el seu mètode artístic.

2.3. PLASTICITAT

Les disciplines descrites en l'element anterior conformen els requisits necessaris per aconseguir la realització suau, harmònica, bella, quasi perfecta dels moviments, és a dir la *plasticitat*, que mai ha de ser entesa per l'actor com una finalitat en si mateixa, ja que s'esgotaria en la mera execució externa, sinó que ha de ser emprada en la projecció —artística, en podríem dir— de la vivència interior.

El mètode que proposa Stanislavski per arribar a assolir aquesta plasticitat es basa en la sensació interior de moviment. Si ens concentrem en el nostre aparell corporal nota-

rem, en dur a terme un moviment qualsevol, una sensació interna de desplaçament de l'energia muscular. L'actor ha de fer conscient la línia de flux intern d'aquesta energia i saber-la reproduir en tots els seus moviments, la qual cosa generarà una certa sensació de plaer en executar-los alhora que, inadvertidament, provocarà la seva realització harmònica, plàstica.

Stanislavski anomenà indiscriminadament aquesta energia de dues maneres, bé simplement «energia muscular», o bé, influenciat pel ioga, la identificà amb el *prana* o energia vital, concepte que ja havia aparegut en parlar de la irradiació quan determinàvem les característiques de la comunió interna.

«Si (vostès) estiguessin atents a les seves pròpies sensacions, sentirien una energia que brolla de les deus més pregones del seu ésser, dels seus propis cors. No es tracta d'una energia vana: està carregada d'emocions, desitjos i objectius que la impulsen per tot el cos, seguint una línia interior, incitant a diverses accions creadores.» (O.C. III, pàg. 44)

L'energia es desplaça per tot el sistema muscular i provoca, si sabem copsar-la, la sensació interna de moviment. Només els moviments que segueixen aquesta línia interna, aquest flux d'energia, són adequats per encarnar l'esperit humà del personatge. Que una certa aplicació pràctica del misticisme podia resultar útil per a la tasca actoral ja ho hem vist més amunt, en parlar de l'atenció i de la comunió. Ara, a més a més, sembla que el *prana* servia perfectament Stanislavski per continuar refermant el lligam entre la psicotècnica i la tècnica externa; també en la plasticitat, una virtut aparentment exterior, l'actor hi havia de col·locar el seu fons humà. De fet, en els exercicis que Stanislavski planteja sobre la «sensació interna de moviment» l'energia recupera el seu estatut muscular i l'estudi

del moviment s'apropa a la fisiologia pràctica tot relegant el *prana*, potser, al domini de la metàfora.

2.4 VEU

La veu és, segurament, per a Stanislavski, l'instrument expressiu més important de l'actor, aquell que, d'una banda, li ha de permetre comunicar l'emoció mitjançant el so i les paraules i, d'una altra, arribar directament al públic. Com qualsevol element expressiu, la veu experimenta problemes instrumentals, és a dir de preparació i adequació de l'eina per a la tasca teatral (que tractarem en aquest apartat), i problemes més estrictament d'ús expressiu (els veurem en el punt següent sobre l'elocució), que poden dificultar el desenvolupament de la seva funció natural.

Respecte a la preparació de l'instrument, els problemes que ha de resoldre l'actor són fonamentalment de dos tipus: de col·locació i d'articulació. Els defectes de col·locació poden ser eliminats sempre que l'actor assoleixi el control adequat del procés respiratori, pas previ i necessari per aconseguir que tots els sons disposin de la quantitat necessària d'aire per ser emesos correctament. Stanislavski no va dir res de nou en relació amb tècniques respiratòries, en va remetre l'ensenyament a la disciplina de Cant, a la qual també confià les qüestions més específiques de col·locació: l'actor ha d'aprendre a dirigir el so caps als diversos ressonadors corporals com el crani, la gola, el clatell, el paladar, etc., on es generen timbres diferents. Encara que Stanislavski considerava la màscara facial com el ressonador més efectiu per al desenvolupament de la tasca actoral, també recomanava l'ús d'altres ressonadors corporals com a complement necessari per a una explotació adient de tota la gamma de matisos que la veu ofereix a l'actor.

Pel que fa a l'articulació i la dicció, les propostes de Stanislavski són una mica més agosarades. Un actor no en té prou amb assolir la pronúncia perfecta, ni tampoc amb sentir cada paraula, cada frase: ha de sentir cada síl·laba, cada so. Les lletres, els sons, estan en contacte amb les nostres experiències interiors. D'acord amb aquesta connexió, els sons estan relacionats amb sentiments concrets, produeixen sensacions concretes que l'actor ha de conèixer i dominar per donar a la seva veu la màxima expressivitat.

«Hi ha una gran quantitat de variacions diverses que es poden inventar per a una síl·laba de dues lletres: 'ba'. En cadascuna d'aquestes variacions es manifesta una partícula estreta d'una ànima humana. Aquests sons i síl·labes viuen a l'escena, mentre que els que genera una pronúncia mecànica, inanimada, sense força, són com cadàvers que no recorden la vida sinó la tomba.

»Provin de desenvolupar la síl·laba fins que tingui tres lletres: bar, bam, baj, bat... Com va canviant amb cadascuna de les lletres afegides l'estat d'ànim! Com cadascun dels diversos sons atrau noves partícules del nostre ser i les fa sortir dels diferents racons del sentiment!» (O.C. III, pàg. 75)

2.5. ELOCUCIÓ

No són suficients, però, la col·locació, l'articulació i la dicció correctes per dominar l'aparell verbal. L'actor, que n'ha de saber explotar totes les possibilitats, ha de conèixer d'antuvi les lleis específiques que governen el llenguatge en tots els seus nivells d'operació. Per a Stanislavski el llenguatge, com tota la resta d'elements de la comunicació, presenta dos aspectes: l'interior, on la paraula és considerada com una acció que va més enllà del simple dir, i l'exterior, món de les pauses, entonacions i accents —en el nivell elocutiu— que faciliten o impedeixen la realització de les accions verbals.

Acció verbal és un dels conceptes més importants utilitzats per Stanislavski, clau en la seva lluita contra la mera declamació per obtenir la versemblança. A la vida quotidiana parlem sempre amb una finalitat concreta, més o menys explicitada, sorgida de la influència que sobre nosaltres exerceix allò que veiem, sentim o pensem. Les nostres paraules són aleshores necessàries. És justament aquesta necessitat que ha de retrobar, de reconstruir a l'escenari, si no volem caure en l'expressió buida i artificiosa, i això és possible mitjançant l'ús del *subtext*, que Stanislavski defineix així:

«És la vida de l'esperit humà, no manifesta, sinó interiorment sentida, que flueix ininterrompudament per sota les paraules del text, i li dona constantment justificació i existència. El subtext és un teixit de múltiples i diverses línies interiors de l'obra i el paper, fet de 'si' màgics, de tot tipus de ficcions de la imaginació, circumstàncies donades, moviments interns, objectius d'atenció, veritats petites i grans i la creença en elles, adaptacions, ajustaments i d'altres elements similars. És el subtext que ens fa dir les paraules del paper.

»Totes aquestes línies estan entrelaçades intencionadament entre si com els fils d'un cable, i d'aquesta manera s'estenen per tota l'obra en direcció al superobjectiu». (O.C. III, pàg. 85)

El subtext ens apropa a l'emoció i va creant, en el seu desenvolupament, la «línia contínua d'acció» de l'obra i el paper, que tendeix a l'execució efectiva del superobjectiu. I aquest subtext, suport de tota la creació, ha de manifestar-se en les paraules: per això no hi pot haver en el teatre paraules sense sentit, sense contingut intern. El text de l'obra no té importància en si mateix; només el subtext li atorga el valor necessari i li permet complir la seva funció en el teatre: desvetllar desitjos, sentiments, pensaments, imatges, etc.

La imaginació de l'actor, aplicada ara més que mai a tots els elements del sistema, ha de servir per construir el contingut interior que les paraules, a més del seu significat «immediat», cal que transmetin. Les paraules del text, imposades, resulten necessàries per expressar el subtext, les úniques i millors que pot dir el personatge en la situació que l'ha col·locat l'autor. Paraules que, amb l'ajut de l'evocació de les imatges del subtext, la part més important de les quals la conformen els records de les emocions viscudes, faciliten l'accés a la vivència.

L'estudi de l'aspecte exterior de les lleis del llenguatge convé a l'actor per aprendre a expressar per mitjà de les paraules el contingut intern del personatge de manera correcta i, alhora, artística. Els elements fonamentals a treballar són tres: pauses, entonació i accentuació.

Stanislavski distingí dos tipus diferents de pauses: lògiques, o pauses de sentit, que ens permeten transmetre de manera intel·ligible un text i que depenen de les lleis més bàsiques del llenguatge i psicològiques, o pauses necessàries per a la transmissió adequada del subtext. Les primeres són de caire intel·lectual i estan directament relacionades amb els signes de puntuació: primer s'ha d'aclarir la divisió lògica del text —en unitats de sentit, diríem potser avui— i després saber-lo recitar correctament d'acord amb els signes que el puntuen. El respecte envers aquests signes ens porta a parlar, inevitablement, de l'*entonació*. Stanislavski considerava que l'estudi de les formes canòniques de l'entonació era l'única tècnica a què podia recórrer l'actor quan el subconscient no li dictava l'entonació adequada. Ara bé, no es tracta d'una substitució «freda»: les entonacions incideixen sobre la memòria emocional, i és en aquesta incidència on es troba la veritable importància de la reproducció de formes canòniques. Cada cop sembla més clar que el camí entre l'interior i l'exterior és d'anada i tornada.

Havíem dit que la pausa lògica operava intel·lectualment. La pausa psicològica opera sobre el sentiment i permet l'entrada de tots els mecanismes no verbals per a l'expressió del subtext. El seu estatut psicològic li confereix una llibertat gramatical gairebé absoluta, sempre que el seu ús sigui justificat i actiu, és a dir sempre que suposi un enriquiment de la comunicació en permetre l'aparició en escena de la interioritat del personatge. Ha de tenir la mateixa durada de l'activitat psicològica que expressa, ja que el seu allargament excessiu la tornaria buida i injustificada, i trèncaria d'aquesta manera el procés comunicatiu.

L'accentuació, el tercer dels elements que ara comentem, ajuda la pausa psicològica i l'entonació a aconseguir el seu objectiu fonamental; l'accent remarca la paraula més important d'una frase, aquella on es reflecteix el més important del subtext. L'accentuació no pot ser gratuïta, no pot buscar únicament un efecte sonor: ajuda a la realització de l'acció verbal i a mantenir la comunicació real en deixar-se determinar pel subtext sense contradir, naturalment, les lleis fonamentals del llenguatge. La distribució harmònica dels accents, l'acord de l'accentuació de la paraula principal amb l'accent que reben les paraules secundàries, està tanmateix determinada pel subtext, que fa possible, amb la seva intervenció, la col·locació dels accents en la línia correcta que condueix cap al superobjectiu, la mateixa línia on es van situant progressivament tots els elements. Això és el que Stanislavski anomenà «interpretar amb perspectiva».

«Conseqüentment, es podria dir que en desenvolupar el paper hem de tenir presents dues perspectives: una, la que pertany al personatge; l'altra, la que pertany al mateix artista. En efecte: Hamlet no ha de conèixer el seu destí i el final de la seva vida,

mentre que l'artista ha de tenir present sempre la perspectiva completa; si no, no podria distribuir, acolorir, accentuar ni modelar correctament les seves parts (...).

»Contràriament a la perspectiva del personatge, la perspectiva de l'actor ha de tenir sempre present el futur (...).

»Per a l'actor, com a persona que interpreta el paper, la pròpia perspectiva és necessària perquè en qualsevol moment, mentre és a l'escena, pugui pensar en el futur, combinar les seves forces creadores internes i les possibilitats expressives externes, distribuir-les correctament i utilitzar racionalment el material acumulat per a la interpretació.» (O.C. III, pàgs. 133-135)

2.6. TEMPO-RITME

Stanislavski havia renunciat a explicar l'element tempo-ritme intern allà on tocava, en l'estudi de la psicotècnica. La raó aduïda era simple: és molt més fàcil explicar, captar i dominar el tempo-ritme en la seva versió externa. Ara bé, més que d'un tempo-ritme extern i d'un altre d'intern, l'exposició de Stanislavski ens situa davant d'un element doble, interaccional, que permet el lliure accés de l'exterior a l'interior i a l'inrevés. Un ritme extern, determinat artificialment, provoca una atmosfera concreta, unes certes vivències específiques. L'actor haurà d'aconseguir, mesurant moviments i paraules, el tempo-ritme adequat —el tempo-ritme amb què acostuma a manifestar-se cada acció a la vida quotidiana— que el portarà a la vivència i a la creació natural del sentiment. El tempo-ritme és considerat, així, la via més directa de l'exterior a l'interior: la seva potent influència sobre la memòria emotiva li confereix un estatut especial en el procés de recerca del sentiment. Però compte: de la mateixa manera que el tempo-ritme adient genera el sentiment adequat a la situació, si ens equivoquem en triar-lo podem trobar-nos amb records i sentiments inútils per a la escena. Un cop aconseguit el tempo-ritme ade-

quat només caldrà evocar-lo i apreixerà amb ell tot allò que comporta, tant exterior —la seva manifestació en el moviment— com interior:

«Pensem, somiem, estem interiorment preocupats també amb un cert tempo-ritme, ja que en tots aquests moments es manifesta la nostra vida. I on hi ha vida hi ha també acció; on hi ha acció hi ha moviment; on hi ha moviment també hi ha tempo; on hi ha tempo hi ha també ritme.» (O.C. III, pàg. 147)

El tempo-ritme es manifesta en qualsevol acció que fem, sigui del tipus que sigui, física o psicològica, simple o complexa. La comunicació, amb tots els seus components, incloses l'emissió i la percepció de raigs, està sotmesa al tempo-ritme, com ho estan el pensament o la imaginació. Lògicament, també l'emoció es manifesta en la modificació del tempo-ritme en què es realitzen les accions exposades a la seva influència. Qualsevol fet respecta necessàriament un tempo-ritme propi; qualsevol moment de la nostra existència està sotmès a un tempo-ritme o un altre. Com cada hom a la vida, cada personatge té el seu propi tempo-ritme a l'escena. I encara més, les diverses situacions provoquen canvis en el tempo-ritme general, podríem dir, i exigeixen, de vegades, ser expressades mitjançant la contradicció entre el ritme intern i l'extern. Els casos de dubte o de fingiment són exemples de situacions que exigeixen aquest conflicte de ritmes.

El tempo-ritme construït per a cada persona no ha de convertir-se mai en una finalitat per si mateix: els tempo-ritmes individuals han de tendir a reunir-se harmònicament al llarg de la representació per tal d'arribar a construir el tempo-ritme adequat a l'acció global descrita en el text. Però en aquest tempo-ritme global, en la seva correcta execució, intervenen molts factors secundaris: la manca de concentració d'algun dels

actors, les respostes diverses del públic... L'actor haurà de saber controlar el tempo-ritme com un músic, separant-se de la influència del ritme de la sala, i saber reproduir-lo d'acord amb el subtext.

Fins aquí hem parlat del tempo-ritme en el moviment, sigui interior o exterior, però el tempo-ritme també es manifesta en el llenguatge:

«Començaré per dir que els sons de la veu, el llenguatge, són un material magnífic per expressar i transmetre el tempo-ritme del subtext intern i del text extern. Com ja li vaig dir abans, en el procés del llenguatge, el temps present s'emplena amb la pronúncia dels sons de les més diverses durades, amb pauses entre ells. Dit d'una altra manera, la línia de la frase transcorre en el temps, i aquest temps està dividit pels sons de les lletres, síl·labes i paraules en parts i grups rítmics.» (O.C. III, pàg. 165)

Cal construir la mesura aprofitada dels components rítmics del llenguatge per tal d'aconseguir el tempo-ritme adequat per a cada sentiment. Com en el cas del moviment, la construcció del tempo-ritme adequat en el llenguatge obre una via directa d'accés a la vivència o hi barra definitivament el pas. Tot això, al marge dels ritmes imposats per la composició de l'autor, sobretot en el cas que sigui en vers. L'actor no s'ha de conformar amb l'experiència externa del ritme poètic, amb la simple execució correcta de les exigències mètriques de la composició, com tampoc no ha de renunciar al ritme extern a causa d'una atribució desmesurada d'importància al subtext. Qui només està atent a la forma externa traeix la vida humana del personatge; qui converteix el vers en prosa traeix l'art del poeta.

Tempo-ritme en el moviment, tempo-ritme en el llenguatge, tempo-ritme en l'emoció: Stanislavski descobria a la

fi un element que li permetria relligar d'un cop l'exterior i l'interior, l'aparell expressiu i l'aparell emotiu.

«Tot el que hem après sobre el tempo-ritme ens porta a la conclusió que és el millor amic i col·laborador del sentiment, perquè és sovint l'estimulador directe, immediat i de vegades gairebé automàtic de la memòria emotiva i, conseqüentment, de la més íntima experiència.

»D'això se'n deriva de forma natural el següent:

»En primer lloc no és possible sentir correctament amb un tempo-ritme incorrecte, que no és l'adequat.

»(En segon lloc) no podem trobar el tempo-ritme adequat si no experimentem els sentiments que hi corresponen.

»Hi ha una interdependència, una influència mutua i uns nexes indissolubles entre tempo-ritme i sentiment i, recíprocament, entre sentiment i tempo-ritme.» (O.C. III, pàg. 176)

Stanislavski atribueix una gran importància a aquesta descoberta. Havia trobat el factor que podia influir de manera gairebé mecànica en el sentiment: un element extern, controlable, que pot evocar els sentiments de l'actor i provocar intuïtivament la vivència. El treball sobre les accions físiques, que produïa com a resultat la creença en l'autenticitat de les pròpies accions, representava un primer pas en l'elaboració d'un mètode pràctic d'accés a l'emoció. Ara, amb el tempo-ritme, la possibilitat d'arribar a l'emoció a partir del comportament extern es referma, es fa fins i tot més material. Així com les circumstàncies, els «si» i la resta d'elements de la imaginació col·laboraven en la construcció de la lògica de les accions, han de participar també en l'establiment del tempo-ritme adequat a cada situació o personatge: com en el cas de l'acció física, el tempo-ritme desvetllarà la naturalesa humana de l'actor, el seu comportament orgànic. La línia externa del tempo-ritme crearà naturalment la línia interna de l'emoció.

2.7. ATRACTIU ESCÈNIC EXTERIOR

«¿No coneixen vostès certs actors que només pujant a l'escenari en tenen prou per fascinar el públic? Quina n'és la causa? (...) És per la qualitat intangible que anomenem 'encís'. Es tracta d'un atractiu inexplicable de tot l'ésser de l'actor, en el qual fins i tot els defectes es transformen en virtuts, que són copiades per admiradors i imitadors.

»A aquests actors se'ls permet tot; també actuar malament. L'únic que es vol és que apareguin en escena al més sovint possible i que hi romanguin tot el temps possible perquè el públic pugui veure el seu ídol i gaudir de la seva presència.» (O.C. III, pàg. 226)

L'actor que poseeix la qualitat de l'encís escènic ha de saber, tanmateix, utilitzar-la amb modèstia i prudència i abocar-la sempre a la creació del personatge. Ha de saber renunciar a l'autoadmiració i a l'exhibicionisme, agents de la monotonia i la rutina, i evitar així que el seu encís es transformi en avorriment. Com que l'atractiu escènic és una virtut atorgada directament per la natura, se situa més enllà de les possibilitats del Sistema. Stanislavski reconegué aquí les seves limitacions: podia ajudar els actors a corregir els defectes que susciten el rebuig del públic, però no podia arribar a produir tècnicament aquest encís. Una altra mena d'atractiu, més propera al Sistema i potser tan eficaç com l'altra, va ser la que preocupà veritablement Stanislavski. Hi ha actors que no atrauen pel seu aspecte natural, pel seu encís personal, però que simplement amagant la seva «personalitat humana» mitjançant la caracterització adquireixen immediatament un cert «magnetisme escènic», creat artísticament. Aquest «magnetisme» és potser el que convindria a l'actor de la vivència, que renega de ser sempre ell mateix, i li convé sobretot quan els mecanismes artístics que el generen estan estretament vinculats a la interioritat humana de l'actor: l'encarnació ha de ser

sempre el reflex de la vivència. Solament la vivència és capaç d'atraure veritablement i humanament l'espectador.

2.8. CONTENCIÓ I ACABAMENT

«La persona que està vivint un drama espiritual no pot explicar de manera coherent el que li passa, perquè en aquests moments les llàgrimes l'ofeguen, la veu se li talla, l'emoció li fa confondre les idees... (...) Es parla del passat de manera ordenada, sense pressa, clarament, i llavors el narrador es queda relativament tranquil, mentre que els que ploren són els assistents.

»El nostre art arriba als mateixos resultats i exigeix que l'actor, que ha patit i ha plorat pel seu paper a casa i als assajos, comenci a asserenar-se respecte a l'emoció supèrflua que el pertorba i arribi a l'escenari per explicar a l'espectador d'una manera clara, profunda, intel·ligent i bella els seus propis sentiments en relació amb el que ha viscut. Llavors l'espectador s'emociona més que l'artista i aquest guarda les seves forces per dirigir-les on més les necessita per transmetre la 'vida de l'espirit humà'.» (O.C. III, pàg. 216)

Si vol aconseguir la claredat recercada, l'actor ha d'aprendre a dominar-se a si mateix amb la màxima efectivitat possible, cosa que li permetrà eliminar de la seva composició els gests superflus, que provoquen confusions, els gests convencionals, que no transmeten la vida interior del paper, els moviments involuntaris en els quals es refugia en els moments difícils... ¿Significa això que l'actor ha de saber «distanciar-se» de l'emoció i, en ser a l'escenari, representar-la amb el cap fred? ¿On queden tots els pressupòsits del Sistema? Stanislavski mateix s'adonà que el text citat l'apropava perillosament al Teatre de la Representació (O.C. III, 216, nota 12). Però cal recordar dues coses que ens aclariran la possible confusió. Stanislavski va tenir sempre present que l'actor veritable és l'interpret de la vivència, però això no vol dir que n'hi hagi prou

amb «sentir» per ser un artista del teatre. Cal saber expressar bellament aquesta vivència. En segon lloc, Stanislavski recomanava exercir un cert control sobre les emocions que, si es presentaven en estat pur, malmetrién l'espectacle. És per això que recorre als sentiments repetits i estableix clarament una distinció entre emoció natural i emoció escènica. Interpretar no és simplement sentir, sinó saber dominar el sentiment i saber construir la forma estètica a la qual serveix de suport vital.

3. LÒGICA I CONTINUÏTAT

El sentiment necessita sempre una referència «versemblant», encara que sigui imaginària, per manifestar-s'hi. Només a partir d'aquesta versemblança l'actor aconsegueix implicar-se humanament amb el paper i arribar a la vivència. Tots els elements, interns i externs, del Sistema tenen com a finalitat primordial ajudar a la construcció d'aquesta versemblança basada en l'observació dels mecanismes que governen el comportament quotidià i, sobretot, en la lògica i continuïtat que, en aparença, respecten les nostres accions habituals. El treball de l'actor sobre si mateix, en la vivència i en l'encarnació, té com a primera fita la construcció correcta d'aquesta lògica i continuïtat tant pel que fa a les accions com pel que fa al sentiment, tant per l'exterior com per l'interior.

Quant a l'extern, la interpretació lògica i coherent sembla no comportar gaires problemes, ja que es tracta fonamentalment d'una qüestió d'hàbit: cal construir la necessitat intrínseca de les accions que, un cop justificades, es desenvolupen lògicament per si mateixes. Només cal saber vèncer els condicionaments especials de l'escena, que poden impedir que l'actor hi interpreti adequadament, i haver gravat a la memòria el decurs lògic i necessari de les accions que, ben executades,

crearan la sensació de la veritat recercada. Tot això ho hem vist anteriorment en parlar del sentit de veritat. La cosa es complica quan cal explicar la lògica i continuïtat dels sentiments.

Diu Stanislavski que l'actor ha d'aprendre a observar-se a si mateix per descobrir en el seu interior la lògica i coherència del sentiment. Però aquesta observació és molt difícil de dur a terme, per no dir impossible. D'altra banda, la ciència, que podria ajudar l'actor a establir els paràmetres d'acció del sentiment, no aporta cap resposta clara al problema. Vegem com ho resol Stanislavski:

«(...) Considero la qüestió per una via que no és científica, inaccessible per a mi, sinó pràctica.

»Com vostès hauran observat probablement, en tots els casos en què la ciència i la tècnica no ens ajuden, recorrem a la facultat creadora de la nostra natura orgànica, al subconscient, a l'experiència i a la pràctica (...).

»Facin-se aquesta pregunta: '¿Què faria jo com a ésser humà si em trobés en les circumstàncies proposades pel personatge representat?'

»Contestin la pregunta no de qualsevol manera, no formalment, sinó molt seriosament, amb tota sinceritat. Que no sigui només l'intel·lecte, sinó sobretot el sentiment i la voluntat que en dictin la resposta. No oblidin que la més petita acció física autèntica pot crear la veritat i fer aparèixer de forma natural la vida del sentiment.

»Més encara, no necessito que responguin amb paraules, sinó amb accions físiques (...).» (O.C. III, pàgs. 186-187)

Per conèixer la lògica que regula la interioritat no podem interrogar directament l'emoció, fugissera, que no es deixa atrapar en les xarxes de l'anàlisi. Hem de recórrer a les accions físiques i als impulsos interns que generen, a la nostra experiència vital com a éssers humans. Quan realitza lògicament i contínuament les accions físiques, l'actor s'abandona a la seva pròpia natura que, funcionant en una mena de pro-

cés reflex, crea necessàriament les respostes i actituds adequades a la situació.

La lògica interna, així, sembla ser la que sorgeix del comportament orgànic propi de l'actor estimulat per les accions físiques que responen a la pregunta «Què faria jo si...?». Caldrà analitzar el procés de formació del sentiment i les accions que provoca. Els moments i accions resultants, lògics i coherents, s'hauran de referir a l'experiència vital de l'actor, que mai ha de ser representada per si mateixa, sinó sempre matisada amb les circumstàncies del personatge, a les quals ha de servir: l'actor ha d'aprendre a cedir la seva capacitat de resposta orgànica al personatge, a fer-la funcionar d'acord amb els punts de contacte humà que s'estableixen entre ell mateix i aquest personatge.

Aquestes afirmacions han fet pensar de vegades que un actor només pot interpretar aquells personatges que li són propers interiorment. Fins i tot Stanislavski va provar de fer en algun moment una classificació dels actors a partir de les seves diverses característiques internes. Val a dir, no obstant, que aquesta limitació tendeix a ser eliminada, encara que no desapareix del tot, en el treball de l'actor sobre el paper, sobretot a mesura que va guanyant importància el mètode de les accions físiques. L'èxit d'aquesta interpretació limitadora del pensament stanislavskià depèn probablement d'una confusió que suposa que l'actor ha d'interpretar els elements del Sistema. El Sistema no és res més que l'aparell tècnic de l'actor; cap de les seves parts pot indentificar-se amb la globalitat de la creació. La referència a les experiències vitals, biogràfiques, són part de la tasca actual, un pas entre altres, encara que important, en la creació del personatge: cal no confondre'l amb la totalitat si no es vol córrer el risc d'interpretar-se sempre un mateix amb les paraules d'altri.

4. LES FORCES MOTRIUS DE LA VIDA PSÍQUICA

«Ara, després d'haver examinat els nostres elements, aptituds, qualitats i procediments de la psicotècnica, podem admetre que el nostre aparell intern de creació està preparat. Hem construït el nostre exèrcit i ja podem iniciar les nostres accions bèl·liques. Necessitem els capitans que el manin. Qui són? (...)

»— El sentiment! Això és el més important! —decidí Viuntsov.

»— Estic d'acord amb vostè. N'hi ha prou amb sentir el paper perquè de seguida totes les forces espirituals estiguin preparades per a la creació. Conseqüentment, ja tenim el primer capità, el més important, que impulsa i inicia la creació. És el sentiment —admeté Tòrtsov, i observà de seguida—: malauradament, fa de mal tractar i no li agrada rebre ordres. Ho sabeu per experiència. Per això, si el sentiment no inicia espontàniament la creació, no es pot començar el treball, i cal recórrer a un altre capità. (...)

»... quan us vaig proposar aquesta representació va intentar anar en contra dels vostres desitjos a l'escenari i estimular, per dir-ho així, la vostra voluntat humana, però no va poder emocionar-vos forçadament amb els papers. Llavors vaig suggerir un nou «si» i noves circumstàncies. Basant-vos en aquestes, va crear un nou objectiu i va despertar nous desitjos (la voluntat) que aquest cop no eren simples. Tots es van posar a treballar apassionadament. Llavors, qui va ser el capità?

»— Vostè mateix! —decidiren els alumnes.

»— Per ser més exactes, va ser la meua ment —corregí Tòrtsov—. Però les vostres ments també podrien fer el mateix i dirigir el procés creador. Si és així, hem trobat un segon capità. És la «ment» (l'intel·lecte). Vejam si no hi ha un tercer capità. (...)

»... Si els desitjos i les aspiracions de la voluntat poden excitar totes les facultats creadores de l'artista i dirigir la seva vida psíquica a l'escena...

»— És clar que poden!

»— Si és així, hem trobat el tercer capità. És la «voluntat». Així doncs, tenim tres capitans —i assenyalà un rètol que penjava davant nostre i en llegí el primer text—: 'Ment, voluntat i sentiment'. Són les 'forces motrius de la nostra vida psíquica'.» (OC. II, 288-290)

Stanislavski va fer encara una altra formulació d'aquestes forces motrius: representació, judici i voluntat-sentiment. Aquesta segona provatura defineix els dos mecanismes —Representació i judici— utilitzats per la ment en el procés d'estimulació de la voluntat i el sentiment, ara considerades forces inseparables. De fet, i pel que fa al funcionament, totes tres forces mantenen una estreta relació que permet a cadascuna ser capaç de posar les altres en marxa: la ment pot crear un judici que incorpori a l'activitat la voluntat i el sentiment; el sentiment, quan arriba, implica naturalment en l'acció tots els membres de la vida psíquica; la voluntat creadora, el desig de l'actor, influeix directament en els altres dos membres del triumvirat. Ara bé, malgrat aquesta interacció innegable, sempre una d'aquestes forces domina sobre les altres, la qual cosa conferí a Stanislavski el dret d'afirmar l'existència de tres tipus diferenciats d'identitats artístiques: volitiva, emotiva i intel·lectual.

5. ESTAT CREADOR INTERN, EXTERN I GENERAL

El treball amb els elements de la psicotècnica i la tècnica externa, sempre sota la vigilància de la lògica i continuït, conduït per les forces motrius de la vida psíquica, porta l'actor a l'Estat Creador Intern i Extern que, més enllà de la divisió metodològica del sistema, es reuneixen en l'Estat Creador General, estat en què l'actor és preparat definitivament per a la vivència. Stanislavski ens parla de l'Estat Creador Intern així:

«Sabeu prou bé que quan l'artista, un ésser humà, surt a escena davant d'una multitud, la por, la confusió, la timidesa, la responsabilitat i les dificultats li fan perdre el domini sobre si mateix. (...)

»En aquestes circumstàncies, els elements de l'actor es dispersen i viuen separadament entre si; l'atenció gira al voltant de

si mateixa, i quelcom de semblant s'esdevé amb els objectes, el sentit de la veritat, l'adaptació, etc. Òbviament, no és un fenomen normal. El normal és que en l'artista, com a ésser humà, els elements siguin indivisibles, com s'esdevé en la vida real.

»La cohesió dels elements en el moment de la creació ha d'existir també en l'estat interior correcte, que no es diferencia en res de l'estat de la vida real.» (O.C. II, pàg. 311)

Del text citat es desprèn la impressió que l'Estat Creador Intern no és res més que la reproducció sobre l'escena, evitant-ne els condicionaments i els convencionalismes, de l'actitud interior present en el comportament habitual, és a dir del comportament de l'actor com a ésser humà. Vegem ara què passa amb l'Estat Creador Extern.

«En tot el cos hi ha una disposició a l'acció. S'hi sent el vapor a tota pressió. Com si fóssim nens, no sabem on abocar l'excés d'energia, i estem preparats per malbaratar-lo en el primer que trobem.

»Són necessaris un objectiu, una ordre interior, un material espiritual, la vida de l'esperit humà per encarnar-la. Si no apareixen, tot l'organisme físic es llança a buscar-los amb una passió i una energia gens inferiors a les d'un nen.

»Aquest estat físic és el que l'actor ha d'aprendre a aconseguir sobre l'escena, afluixant i posant en acció tots els elements que componen l'aparell físic de l'encarnació.» (O.C. III, pàg. 263)

L'Estat Creador Extern, tal com és definit en aquest text per Stanislavski, no és sinó la perfecta disposició de l'aparell físic a rebre tot allò que li sigui enviat des de l'interior, a expressar-ho. ¿On ha quedat la facultat de l'extern d'influir sobre l'interior? Una altra pregunta se'ns acudeix: ¿la dependència de l'exterior respecte de l'interior és allò que Stanislavski pensava que es produïa en el comportament habitual? Llegim la definició de l'Estat Creador o Actitud Escènica General per esbrinar-ho:

«En ella tot sentiment, disposició o vivència s'hi reproduïxen externament com a reflex. En aquestes circumstàncies, l'actor respon fàcilment a tots els objectius plantejats per l'obra, per l'autor, pel director i, finalment, per ell mateix. Tots els elements espirituals i físics del seu estat anímic estan a l'aguait i acudeixen instantàniament a la crida. Hom pot utilitzar-los com si fossin les clavilles o les cordes d'un instrument: si alguna s'afluixa, s'ajusta i novament tot està en ordre. (...)

»Amb això s'acaba el primer curs del nostre programa de tres anys. (...)

»Tots els coneixements adquirits en aquest any s'han acumulat i estan fermentant en els seus caps i els seus cors. Els resulta difícil de reunir i col·locar al seu lloc cadascun dels elements que hem extret aïlladament de les nostres sensacions, per examinar-los un per un.

»Tanmateix, tot el que hem anat estudiant amb tanta cura durant un any sencer no és res més que l'estat simple i natural de l'ésser humà, que coneixem prou bé a la realitat». (O.C. III, pàgs. 264-265)

La resposta de Stanislavski no ofereix cap mena de dubte: l'interior provoca l'exterior, l'emoció provoca la seva expressió. I això no vol dir que, tècnicament, no puguem utilitzar el lligam que les uneix per fer el camí a l'inrevés. Podem reproduir alguns aspectes de l'expressió externa per provocar un sentiment que, un cop aconseguit, atorgarà a la nostra reproducció mecànica la vida que necessàriament li manca. És qüestió de no confondre els procediments tècnics amb l'assoliment de la vivència. L'actor haurà d'estar atent als uns i a l'altra; llavors haurà aconseguit aquest Estat Creador General, definició del desdoblament propi del teatre stanislavskià.

6. EL SUPEROBJECTIU I LA LÍNIA CONTÍNUA D'ACCIÓ (ACCIÓ CENTRAL)

«Així com del gra neix la planta, d'una idea o sentiment particular de l'escriptor brosta la seva obra. Les seves idees, senti-

ments i somnis recorren com un fil vermell tota la seva vida i el guien durant la creació. Li serveixen de base, i d'aquesta llavor creix la seva producció literària; juntament amb les seves penes i alegries, constitueixen el motiu pel qual agafa la ploma. Transmetre tot aquest material espiritual és l'objectiu principal de l'espectacle.

»Per endavant convindrem a anomenar aquest fil essencial que mobilitza totes les forces psíquiques i elements de l'actitud de l'actor en el seu personatge el 'superobjectiu de l'obra'. (O.C. II, pàg. 320)

El superobjectiu defineix el sentit últim de tota la creació i reuneix en una única línia tots els esforços creadors: atrau amb la seva força —que per a Stanislavski incideix fins i tot en el subconscient— i dóna sentit a tot el treball teatral. Unit orgànicament, si la seva formulació és correcta, a tota l'obra, fa aparèixer el seu contingut més profund, aquell que realment es pretén comunicar al públic amb l'espectacle. Tot haurà d'orientar-se cap a la revelació d'aquest contingut.

«Un cop entesa la veritable finalitat de la creació, tots els impulsors i elements es llancen pel camí dibuixat per l'autor en direcció a l'objectiu final i essencial, és a dir vers el superobjectiu. A aquesta tendència activa de les forces motrius de la vida psíquica de l'actor en el seu paper, i que passen per tota l'obra, l'anomenem en el nostre llenguatge (...) acció contínua de l'actor en el seu personatge.

»Així, l'acció contínua de l'actor és una prolongació directa de les línies que segueixen les forces motrius de la seva vida psíquica, que tenen el seu origen en la ment, la voluntat i el sentiment. Si no existís l'acció contínua, totes les unitats i els objectius de l'obra, les circumstàncies donades, la comunió, l'adaptació, els moments de veritat i de fe vegetarien separats entre ells, sense cap esperança de reviure». (O.C. II, pàg. 325-326)

Només amb un superobjectiu adequat, capaç de provocar la creació d'aquesta línia d'acció contínua, assolim la ve-

ritable creació. Cal deixar de banda tendències teatrals, temes parcials que puguin aparèixer a l'obra i que ens allunyen d'allò que veritablement volem comunicar, que ens atrau i que dóna sentit a la nostra vida d'artistes. Stanislavski serveix dues causes en la formulació del superobjectiu: d'una banda la de la coherència i sentit intern de l'espectacle; d'una altra, la de l'ètica, que tant estimava, perquè proporciona a l'actor la vinculació com a ésser humà en la creació i al teatre la seva funció de transmissor de sentiments. Potser la funció «educativa» que Stanislavski mai va voler negar. Els actors, dèiem al principi, no han d'interpretar pel mer fet d'interpretar. De la mateixa manera, no s'ha de fer teatre pel mer fet de «fer teatre».

III. EL TREBALL DE L'ACTOR SOBRE EL PAPER

Stanislavski havia dividit el seu treball creador en dos moments fonamentals: l'aprenentatge i exercitació de la tècnica —el treball de l'actor sobre si mateix—, i l'aplicació d'aquesta tècnica en una creació concreta i acabada —el treball de l'actor sobre el paper. Tot i tractar-se de moments complementaris, un no pot ser identificat com l'estreta continuació de l'altre. Algú podria pensar que només seguint, més o menys acuradament, el treball generat pels diversos elements pràctics exposats a l'apartat anterior, ja n'hi ha prou per enfrontar-se a la creació del personatge. Oblidaria les determinacions que suposen sobre l'actor el text dramàtic, el personatge complet —que se situa, malgrat tot, més enllà de l'actor—, la representació... Confondria definitivament el treball sobre si mateix amb el treball sobre el paper: s'identificaria, potser, l'ésser de l'actor amb l'ésser del personatge.

L'aplicació de la tècnica de la vivència a la pràctica escènica va ser potser el problema principal per a Stanislavski. Les dificultats «reals» de la representació van fer que Stanislavski es replantegés contínuament el treball sobre el personatge en successives formulacions que van afectar de ple, en alguns casos, la definició dels elements tècnics. Formulacions que condugueren l'evolució del seu pensament de la introspecció i la intel·lectualitat a l'organicitat i a l'anomenat Mètode de les Accions Físiques. Refarem el camí d'aquesta evolució comparant, en els seus trets fonamentals, tres textos de Stanislavski: *Llàstima de seny* (1916-1920), *Otel·lo* (1930-1933) —al qual cal afegir l'anterior *Quadern de direcció d'Otel·lo* (1929-1930)— i «*L'inspector*». *La percepció real de la vida de l'obra i del personatge* (1936-1937). El primer d'aquests tex-

tos, potser el més ben estructurat, ens servirà de guia en el nostre recorregut.

Stanislavski descompon a *Llàstima de seny* el procés de treball sobre el paper en quatre períodes: Reconeixement — que inclou la Primera Trobada amb el paper, l'Anàlisi, la Creació i Animació de les Circumstàncies Exteriors i Interiors i l'Apresiasió dels fets—, Vivència —on estudia els Objectius de la Creació, els Objectius Físics i Psicològics Elementals, la Partitura Espiritual del paper, la Tonalitat de l'Ànima i el superconscient—, Encarnació i Persuasió —últim moment, on havia de tractar el lligam entre actor i espectador, que mai va arribar a redactar—. Aquests períodes, pensats d'antuvi com a successius i encadenats, seran modificats a *Otello* i gairebé desapareixeran en el text sobre *L'inspector*. Iniciem el viatge. Diu Stanislavski a *Llàstima de seny* sobre la Primera Trobada amb el paper:

«El Reconeixement és el període preparatori; comença amb el primer contacte amb el paper, amb la primera lectura (...) Les primeres impressions tenen una frescor virginal i constitueixen els millors estímuls de l'entusiasme i l'èxtasi artístics. (...)

»No són impressions previstes ni premeditades; no passen pel filtre de la crítica. Penetren lliurement fins a les fondàries de l'ànima de l'artista i sovint hi deixen empremtes inesborrables; formen la part bàsica, la llavor de la futura imatge del personatge. (...)» (O.C. IV, pàg. 51)

Però també les primeres impressions poden ser errònies: l'actor ha de saber identificar-les ja que, tant com les encertades, determinen tot el procés creador. Malgrat els possibles perills, Stanislavski recomana als actors que sàpiguen reconèixer la veritable transcendència de la primera lectura, tant per la seva inevitable influència sobre la creació com pel

fet de ser l'única oportunitat de l'artista per relacionar-se espontàniament, inesperadament amb l'obra.

A *Otel·lo* encara continua Stanislavski confiant en el procediment de lectura com a primer punt del treball d'apropament al paper, i arrodoneix l'explicació de la importància de les primeres impressions parlant-nos d'una relació d'afinitat:

«L'atracció que s'experimenta en el primer contacte amb l'obra va a ser el primer moment de l'apropament entre l'artista i certes parts del paper. És molt valuosa, perquè es va creant de forma directa, intuïtiva, orgànica. ¿Qui podria explicar per què alguns moments de l'obra es graven intensament i per tota la vida en la memòria afectiva de l'artista? Potser és obra de la casualitat, d'alguna coincidència o perquè entre la natura de l'interpret i certes parts de l'obra existeix una afinitat natural, una relació orgànica». (O.C. IV, pàg. 192)

L'inspector presenta un canvi radical, ja des d'aquest primer moment de la creació. El text de Stanislavski és prou clar:

«Després de la primera lectura, en la majoria dels casos la impressió de la nova obra no és prou clara per als oïdors, de manera que, per aclarir-la, s'organitza l'anomenada 'xerrada', és a dir, es reuneix un altre cop l'elenc i cadascú dóna la seva opinió. (...) Després d'aquestes 'xerrades', els artistes queden sovint perplexos davant dels seus nous personatges, com si es tractés d'un enigma que cal resoldre. (...)

»La meua manera d'enfocar un nou paper és diferent i consisteix en el següent: sense haver fet la lectura prèvia de la nova obra, sense haver-hi fet cap 'xerrada', s'invita directament els actors al primer assaig». (O.C. IV, pàgs. 303-305)

El mètode que aquí descriu Stanislavski, saltant per sobre de la primera lectura, es basa en la capacitat improvisadora de l'actor: coneixent només en general els esdeveniments de l'obra, resumits en esbossos, comença la representació. Ara

sí que es pot parlar d'un veritable contacte entre actor i personatge, material, que a *Otello* no es produirà fins al segon període de la creació, anomenat «Creació de la vida del cos humà del personatge». Però no avancem esdeveniments. Un cop aclarides les diferències inicials, cal que caminem una mica més per veure com van determinant successius canvis en el procés creatiu.

En la primera formulació del treball sobre el paper, la lectura en comú, de la qual s'extrauen les primeres impressions, prepara el camí per a l'Anàlisi:

«L'Anàlisi és també reconeixement, un reconeixement del tot a partir de l'estudi de les diverses parts; de forma semblant al treball del restaurador, l'Anàlisi de l'obra a través de les seves diverses parts permet que aquesta vagi adquirint vida. (...)

»L'objecte de l'anàlisi consisteix precisament a estudiar amb detall i anar preparant les circumstàncies donades per l'obra i el personatge, amb la finalitat de poder percebre amb el seu ajut, en el següent període de la creació, la sinceritat de les emocions i sentiments que semblen veritables. (...)

»Totes les escenes que no hagin adquirit vida s'han d'analitzar per trobar els estímuls capaços de provocar-hi l'entusiasme creador i la passió artística, únics elements que poden evocar el sentiment i cridar a la vida l'esperit humà». (O.C. IV, pàgs. 55-61)

Si el sentiment propi no il·lumina l'obra, l'Anàlisi racional ho haurà de fer per mitjà de la dissecció més completa possible de l'obra i el paper. Stanislavski proposa un esquema d'anàlisi per plans o capes que abasta la ficció i factura de l'obra, el costumisme, la literatura, l'estètica, la psicologia, les qüestions físiques i de caracterització i les sensacions creadores de l'artista. Sembla ser que Stanislavski volia afegir encara uns quants punts més a aquest esquema, però no ho va fer. Segurament perquè hi havia alguna cosa que no acabava de funcionar. L'anàlisi de la primera formulació es du a terme sense

tenir cap contacte amb l'escenari: només la raó i la imaginació de l'actor contribueixen a la creació de les circumstàncies. Stanislavski manté encara a *Otello* quelcom semblant a l'anàlisi per capes, que anomena «Període de Reconeixement», però el desplaça al tercer moment de la creació. En segon lloc, ocupant el de l'Anàlisi, trobem en aquest text la «Creació de la vida del cos humà del personatge», una mena de pre-anàlisi pràctica en què l'acció comença a adquirir protagonisme, que s'instal·la de bon principi sobre l'escenari.

«En continuar les recerques d'un enfocament més directe, natural i intuïtiu de l'obra del personatge, topem amb una nova manera, aquest cop inesperada i insòlita, que sotmeto a la vostra atenció. Es basa en una estreta vinculació de l'interior amb l'exterior, la qual cosa determina una percepció del paper mitjançant la creació de la vida física del cos humà». (O.C. IV, pàg. 199)

Aquí s'inicia el que es coneix com a Mètode de les Accions Físiques. L'actor ha de recórrer la «partitura física» de la faula de l'obra i, executant els objectius físics necessaris i completant-los amb els psicològics elementals, es va acostant cada cop més a la vivència, a la creació de la «vida interior» del personatge. Ha de buscar en els objectius la veritat física que amaguen i intentar seguir-la per aconseguir la fe en l'autenticitat de les pròpies accions i estimular així la vivència intuïtiva.

El procés de treball iniciat amb les accions físiques implica, en aquest cas, la renúncia momentània al text. Un cop llegit per extreure'n les primeres impressions, cal que l'actor el deixi de banda per concentrar-se en la recerca de la vida humana exterior —que en provocarà la interior— del personatge. Aquesta és l'única manera d'evitar que el text sigui interpretat mecànicament, sense el sentit profund que li atorgarà la línia del comportament interior del personatge.

Les circumstàncies, els objectius, gairebé tot el dispositiu tècnic de l'actor entra en funcionament quan s'engega el sistema exploratori de les accions físiques. Comença, fins i tot, a revelar-se el subtext. L'expressió més radical d'aquest mètode de la trobarem, novament, a *L'inspector*, on l'acció és considerada com el veritable i fonamental criteri d'anàlisi.

«Hauré de pujar jo mateix a l'escenari per demostrar-vos com de simples objectius i accions es passa a la creació de la vida física, i d'aquesta a la creació de la vida de l'esperit humà; com mitjançant la seva acció neix en l'interior la sensació real de la vida de l'obra i del personatge; com aquesta sensació, de manera natural, es vessa en l'estat anímic i escènic que hem après a evocar. (...)

»Què feia en aquest moment? Analitzava les meves accions dins les circumstàncies donades i ho feia ajudat no únicament per l'intel·lecte; tota la resta d'elements m'ajudava. Analitzava amb l'ànima i el cos. Reconec l'anàlisi així i solament així». (O.C. IV, pàg. 316)

Quan executa les accions físiques aïllades, l'actor ha de saber sentir com es van reunint en períodes més llargs fins a formar una línia ininterrompuda d'accions lògiques i conseqüents, autèntiques: la línia de la vida física del cos humà. La relació inqüestionable entre cos i ànima fa que, al marge de la consciència, comenci a perfilar-se en l'actor la vida interior del personatge: no ens ha d'interessar, ho hem dit anteriorment, la simple repetició mecànica de les accions físiques, sinó l'animació interior d'aquestes accions, on s'amaga veritablement la vivència.

L'actor, en aquest treball a partir de les accions físiques, utilitza alhora els seus aparells intern i extern. Analitza, però, orgànicament. La «imaginació creadora», responsable de la seva tasca, s'aplica directament sobre l'escena en un procés que ja no separa ni tan sols metodològicament l'anàlisi de la vivèn-

cia, i que intenta abolir el predomini de la racionalitat. No és que Stanislavski bandegés definitivament l'anàlisi racional: la va remetre a l'estatut de complement necessari.

A *Llàstima de seny* la imaginació s'encarregava d'animar les circumstàncies internes i externes proporcionades per l'Anàlisi —encara dins del període del Reconeixement— per conduir l'actor a l'estat conegut per «jo sóc» («jo existeixo»).

El procés començava per l'exterior: l'actor crea en la seva imaginació l'ambient, la forma que escau a l'obra, i és capaç de contemplar-la com en un somni, en una mena de pel·lícula que li permet reconèixer tot allò que envolta el seu personatge i familiaritzar-s'hi. La creació i animació de les circumstàncies interiors no es produïa, però, amb aquest «somni passiu». Un cop aconseguida la sensació d'existència dels factors externs calia que l'actor arribés a fer el paper de protagonista del seu propi somni. Havia d'aprendre a somiar activament: a actuar i a desitjar, imaginàriament; en el món del personatge.

«Aquest important moment creador s'anomena en la terminologia teatral 'Jo existeixo', és a dir, mentalment començo a 'ser', a 'existir' en la vida de l'obra; començo a percebre'm a mi mateix en el més dens de l'obra: començo a confondre'm amb els factors oferts per l'autor i creats per l'artista, i obtinc el dret a viure entre ells...». (O.C. IV, pàg. 83)

Malgrat tot aquest procés, encara no ens hem mogut de la butaca: es tracta només d'accions imaginàries. El 'jo existeixo' és aquí només una disposició anímica, una vivificació imaginària de les circumstàncies. ¿Era útil tot aquest procés introspectiu? Stanislavski es va veure obligat a deixar-lo de banda: les fantasies mentals, sense aplicació pràctica directa, no oferien els resultats promesos. Si més no, calia reduir-ne la importància. A *Otel·lo* la imaginació crea materialment les cir-

cumstàncies i s'aplica a l'obtenció de la veritat física, fonamental per arribar a crear la vida del cos humà del paper: construeix la lògica i continuïtat, justifica les accions i ens condueix a un estat semblant al «jo sóc» («jo existeixo») que hem trobat en parlar anteriorment del sentit de veritat, sensació tangible de la vinculació entre actor i personatge que obre una nova via d'accés a l'emoció.

«La creació de la vida física del cos humà del personatge que s'ha d'interpretar constitueix la meitat de tot el procés, ja que el paper, igual que l'ésser humà, posseeix dues naturaleses: la física i l'espiritual. Potser algú em dirà que l'objectiu principal del nostre art no és l'exterior; que allò que ens ocupa és sobretot la creació de la vida de l'esperit humà de l'obra que s'interpreta. D'acord. Precisament per això començo el treball des de la 'vida del cos humà'. (O.C. IV, pàg. 213)

Aquesta influència de l'exterior en l'interior, que a *Otello* encara requereix que s'hagi dut a terme prèviament una anàlisi exhaustiva del text, s'explica amb més encert i claredat a *L'inspector*, on Stanislavski recupera de forma explícita el concepte «jo existeixo»:

«A aquesta identificació amb el paper l'anomenem 'precebre's en el paper i percebre el paper dins d'un mateix.

»Compreneu que en les circumstàncies donades, en virtut dels conceptes i de la posició social del personatge, hauríeu actuat com ell». (O.C. IV, pàg. 323)

L'actor ha d'investigar, ara sí, l'obra, les circumstàncies, els fragments i els objectius que la componen. Ha d'esforçar-se a trobar en ell mateix les actituds adequades i habituar-se a realitzar-les amb la lògica pròpia del paper: les accions corresponen a l'actor com a ésser humà, però els objectius, les idees interiors i la seva estructura lògica són adoptats. Les accions, confirmades per la fe i animades pel «jo existeixo», executades

en una línia ininterrompuda, provocaran el sorgiment d'una línia ininterrompuda de moments emocionals que, de tant en tant, tindran prou entitat per influir en el subconscient de l'actor i produir l'autèntica vivència.

El treball sobre les accions físiques manté en activitat constant la imaginació, sempre necessària per buscar les justificacions i objectius que condueixen l'actor a la versemblança, a la fe en les seves pròpies accions, que li permetrà evocar els records de la memòria emotiva i crear així la vida espiritual del personatge. Cal estudiar l'obra, naturalment, però sempre en la perspectiva de les necessitats materials de la interpretació. Les justificacions, a *Llàstima de seny*, encara estaven integrades dins el procés del Reconeixement; a *Otel·lo* formaven part de l'Anàlisi racional, que Stanislavski encara mantenia com a procés més o menys autònom. L'actor, ens diu en el primer d'aquests textos, havia de saber jutjar els fets de l'obra a partir de l'experiència personal, buscar en la imaginació els contactes indispensables entre el comportament del personatge i les respostes als diversos «sí» que ell mateix proposa. D'aquí sorgeix el que s'anomena «Apreciació dels fets i esdeveniments de l'obra».

«(...) Què significa apreciar els fets i esdeveniments de l'obra? Significa trobar-ne el sentit ocult, el sentit espiritual, el grau de la seva importància i gravitació. Significa aprofundir en els fets i esdeveniments exteriors i descobrir en el més profund de l'obra un altre conflicte més pregon i transcendental, que potser hagi originat el fet extern. Significa seguir la línia del desenvolupament del conflicte espiritual percebent el caràcter i grau de gravitació, la direcció i tendència de cadascun dels personatges, les seves col·lisions espirituals, els encontres, els desencontres, les convergències i divergències en les aspiracions comunes per obtenir cadascun el seu objectiu a la vida». (O.C. IV, pàg. 88)

Cal que l'actor descobreixi la vida interior del personatge, amagada darrera del text i els fets exteriors de l'obra.

Cal que sàpiga desxifrar, conèixer i sentir aquesta vida interior i, el que és més important, que sàpiga convertir aquesta vida i els fets en els quals es manifesta en experiència pròpia. Com fer-ho? Stanislavski ho explica clarament a *Otello*, on l'«Apreciació i Justificació dels fets», juntament amb l'elaboració dels extractes de l'obra, la formulació de preguntes i respostes sobre el text, la primera revelació del subtext, l'examen del present, el passat i el futur de l'obra, la «xerrada», el relat del contingut i l'anàlisi per capes, forma part del període del Reconeixement (Anàlisi). L'actor ha d'interrogar-se interiorment i resoldre el problema següent:

«¿Quines circumstàncies interiors de la meua vida espiritual, quines idees, tendències, desitjos, condicions o defectes humans podrien determinar-me a mi, com a home i com a artista, a col·locar-me davant de les persones o esdeveniments i tractar-los com ho fa el personatge que interpreto?» (O.C. IV, pàg. 244)

El «si», que havia començat a funcionar en la construcció del «jo existeixo», imaginatiu a *Llàstima de seny*, físic a *Otello*, ha eixamplat ara notablement el seu camp d'acció dedicant-se fonamentalment a establir la vinculació interior entre actor i personatge, que en els apunts sobre la tragèdia shakespeariana encara es presenta des de la racionalitat, després d'haver suspès momentàniament el treball sobre l'escena. La premissa d'organitzar que regeix la tasca interpretativa a *L'inspector* fa que aquest vincle sigui present a l'escenari des de l'inici de la creació, refermat per un «si» que tendeix directament a l'acció i abandona l'elaboració prèvia de tota la llista de possibles motivacions. Stanislavski, que afirma ara amb més convicció que mai la impossibilitat de viure sincerament qualsevol acció que no sigui dictada per un mateix, col·loca tots els elements de l'actor al servei de la creació de les seves ac-

cions pròpies, anàlogues a les del personatge. L'artista haurà d'interpretar sempre en nom de la pròpia persona, i extraurà el material per a la creació de la vida del personatge de la seva pròpia interioritat, de la seva experiència humana. Ara bé, enlloc de fer-ho racionalment, intentarà posar en funcionament d'un sol cop tot allò que, al marge de la consciència, provoca l'acció física. El problema que ha de resoldre l'artista, més enllà de la introspecció, es formula de la manera següent:

«¿Què faria jo a la vida real en circumstàncies anàlogues a les de l'obra? En aquests casos confieu en els vostres impulsos interiors, en la relació que guarda l'exterior amb el contingut, en les necessitats humanes; en fi, confieu en la vostra pròpia naturalesa. Ella coneix més bé que ningú la lògica i la conseqüència del sentiment, la veritat orgànica en la qual no podem deixar de creure». (O.C. IV, pàg. 325)

Les accions físiques es creen d'una manera instintiva, natural. Si les analitzem, diu Stanislavski, veurem que cada grup d'accions físiques remet a un impuls interior, a un sèguit de desitjos i objectius. Aquests impulsos formen la línia interior de les vivències lògiques i conseqüents, amb la qual l'actor aconsegueix definitivament establir una relació orgànica i material.

L'apreciació i justificació dels fets és, a *Llàstima de seny*, l'últim pas del període del Reconeixement, tot just abans d'encetar el de la Vivència, període de la creació efectiva on ha d'aparèixer la «veritat de les passions». La tasca de reconeixement ha provocat en l'actor el desig d'actuar, però aquest desig no serveix encara per actuar físicament. No hem de confondre desig i acció. Cal encara establir definitivament l'acció interior que provocarà l'acció exterior visible. Dit d'una altra manera, cal que tot allò que ha anat construint la imaginació es converteixi en orgànic: el que és premissa en el mètode des-

crit a *L'inspector és a Llàstima de seny* un dels resultats del treball sobre el paper.

«...Amb el terme 'acció' no es designa la representació actoral, l'exterior, sinó la interior; no l'acció física, sinó la de l'ànima. Aquesta es va formant en una successió ininterrompuda de processos independents, de períodes, moments, etc., cadascun dels quals es compon al seu torn de desitjos incipients, d'anhels, impulsos i ímpetus interiors, que empenyen l'acció per aconseguir l'objectiu». (O.C. IV, pàg. 105)

Per arribar a l'acció interna caldrà crear una cadena ininterrompuda d'estímul interiors que atreguin la naturalesa orgànica i siguin capaços de posar-la en funcionament. Els objectius han de fer aquesta funció d'estímul: el seu establiment, l'elaboració de la partitura espiritual del paper i la seva execució d'acord amb la tonalitat adequada de l'ànima són els passos necessaris per obtenir com a resultat la incorporació del subconscient al procés creatiu, fita última d'aquest període de la Vivència.

«L'objectiu provoca l'explosió dels desitjos, genera els impulsos per trobar els anhels creadors. Els objectius van creant els impulsos, que amb naturalitat i lògica exploten en l'acció. L'objectiu és el cor que fa glatir el pols de l'organisme viu del personatge.» (O.C. IV, pàg. 108)

Stanislavski vol contribuir per a l'escena una vida «real», carregada de problemes, interessos, solucions. Els objectius reflectiran aquesta vida i es col·locaran com si fossin fites en el camí de l'artista, que les haürà d'anar resseguint com el músic ressegueix les notes de la partitura: la metàfora musical es completa quan Stanislavski reclama l'estructuració lògica i coherent dels objectius físics i psicològics elementals en el que anomena «partitura espiritual del paper». L'actor repetirà en els assajos i espectacles aquesta partitura d'objectius —expres-

sats en la fórmula «jo vull x», on la partícula /jo vull/ estimula directament la voluntat creadora cap a l'acció representada per la variable /x/— i, consegüentment, les vivències que se'n desprenen: la repetició crearà l'hàbit, i amb ell es formarà la «segona naturalesa», la «segona realitat de l'actor»: la realitat del personatge.

Tanmateix, no podem confondre la simple execució de la partitura amb la «vida de l'esperit humà» del personatge: els seus objectius només abasten el cos i els estrats més superficials de l'emoció, sense arribar a la creació de la individualitat espiritual del paper. Cal aprofundir aquesta partitura, cercar els veritables motius psicològics, els impulsos i desitjos que ompliran de contingut els objectius que la componen. Per aconseguir-ho, l'actor ha de decidir l'estat anímic general sota la influència del qual haurà d'interpretar la partitura, la «tonalitat de l'ànima» que acolorirà i atorgarà el veritable sentit als objectius.

«D'aquesta manera, en presència d'una nova tonalitat, la partitura física que ja va ser adoptada mecànicament per l'artista s'integra i aprofundeix amb nous moments i motius psicològics. D'això en resulta una partitura espiritual subtilitzada, és a dir psicofísica. ¿Com es pot abordar pràcticament i crear aquesta partitura? És un treball que no es pot encarar de manera directa; es necessita una tasca auxiliar, preliminar, que consisteix a conèixer la naturalesa de la passió...». (O.C. IV, pàg. 126)

Haurem de saber dibuixar la línia que segueix la passió que volem representar en el seu desenvolupament, compondre un esquema bàsic on figurin els moments més importants del procés emotiu, intentar descobrir la seva lògica interna. Per a Stanislavski no existeixen les passions en estat pur: cada sentiment implica, en el seu procés de formació, sempre gradual, gairebé tots els sentiments humans, afins i con-

tradictoris. L'esquema ha de contemplar l'aparició d'aquests sentiments i ha d'estructurar l'emoció no pas per l'emoció mateixa, sinó en la concatenació de diversos desitjos i objectius que ens oferiran com a resultat, indirectament, l'emoció recercada.

«Cal aprendre a viviseccionar el text del personatge. S'ha de saber extreure del text els components dels fragments i objectius que formen en el seu conjunt la passió humana. És necessari saber relacionar aquests fragments, objectius i moments amb l'esquema de la naturalesa de la passió per la qual hom s'ha de guiar (...) En una paraula, cal adaptar el text, no a l'exterior, sinó a l'esquema interior de les passions; és imprescindible trobar per a cada moment del paper un lloc corresponent en la cadena de les passions». (O.C. IV, pàg. 136)

Si el superobjectiu és la clau, el missatge de l'obra, l'acció central és el tema dominant, el lligam orgànic entre les diverses parts del paper. Tant l'un com l'altra ordenen i estructuren definitivament la creació, són els guardians últims de la lògica i la conseqüència que permeten la intepretació veritable, vivencial. El període de la Vivència, pel que fa als procediments tècnics, s'acaba aquí. Consisteix en la creació de la partitura i el superobjectiu i en l'execució dinàmica de l'acció central. Ara tot està preparat per esperar la incorporació del subconscient (o superconscient) a la creació artística: hem aconseguit l'estat d'ànim creador, ultranatural, necessari per al seu esdeveniment. Un darrer detall: els hipotètics actors que haurien de representar *Llástima de seny* encara no haurien pujat a l'escenari. Ho faran en iniciar el tercer moment creatiu, el període de l'Encarnació.

Havíem deixat el treball sobre *Otello* en el període del Reconeixement, en el procés d'apreciació dels fets. Després de

la creació de la vida del cos humà i de l'anàlisi, l'actor ja pot enfrontar-se directament al text:

«Anteriorment, en els esbossos que representàvem sense text, partíem de les circumstàncies donades per arribar a l'objectiu físic, o a l'inrevés. Avui seguirem un camí completament diferent: partirem del text de l'autor per arribar també a les circumstàncies donades. ¿Significa això que tots els camins duen a Roma? I, si és així, ¿no deu ser potser el mateix començar des de qualsevol punt? Des de l'objectiu o des del text? ¿Des de la raó o des de la voluntat (el desig)?». (OC. IV, pàg. 272)

A l'inici del treball, els objectius plantejats generaven un text provisional adequat al seu compliment. Ara, en un segon procés, un cop explorada i reconeguda la situació, cal tornar al text per extraure'n les circumstàncies i els objectius. A partir del record de les sensacions i els impulsos volutius experimentats en la representació dels esbossos, i seguint el text, es generen noves circumstàncies i objectius, que es desprenen naturalment i s'acorden amb el subtext. En un tercer moment, cal deixar de banda els resultats obtinguts en les exploracions inicials i provar d'encetar la creació a partir del material acumulat en l'anàlisi racional, on s'havia intentat descobrir el subtext de l'obra. Haurem d'emprar les circumstàncies, els «si»..., tots els elements que conformen l'estat d'ànim creador, si volem interpretar aquest subtext: ell justificarà les paraules, sempre alienes, del text, i farà néixer els objectius i els desitjos creadors. Sembla ser, així, que el treball creador a *Otello* podria dividir-se en tres moments fonamentals: un primer estudi de la peça on s'estableix l'ordre i successió dels esdeveniments; la representació, sense text, mitjançant el procediment d'anàlisi de les accions físiques, del *canevas* obtingut; retorn al text, analitzat racionalment, i inici de la seva interpretació.

Tanmateix, encara faltaria un altre pas: la definició del superobjectiu i de l'acció central. Malauradament, entre els fragments destinats a *Otel·lo* no hi ha cap text que parli explícitament d'aquesta definició com a últim pas del procés creatiu, relacionat orgànicament amb les etapes anteriors. Contràriament, quan Stanislavski parla a *Otel·lo* sobre aquest tema ho fa retornant al treball sobre els esbossos. Això no vol dir, però, que no hi trobem res interessant: encara que manté — no hi ha res que ens autoritzi a afirmar que no és així— el seu significat i importància, Stanislavski no es pot estar d'exhibir un cert escepticisme:

«El millor seria que el paper es pogués limitar a un sol superobjectiu que contingués la visió de tots els trossos i objectius, tant els més grans com els més petits.

»Però d'això només en serien capaços els genis, ja que concebre en un superobjectiu únic la complexa essència de tota l'obra no és gens fàcil. Per nosaltres, simples mortals, és una cosa impossible. I si poguéssim limitar el nombre d'objectius a cinc en cada acte, i a vint o vint-i-cinc en l'obra sencera (que en el seu contingut abastessin tota l'essència), tindríem el millor resultat a què podem aspirar». (O.C. IV, pàg. 280)

Havíem dit que a *L'inspector* els objectius eren producte de l'anàlisi duta a terme sota el criteri de l'acció, de la investigació de l'obra, de les respostes a la pregunta «¿què faria jo si a la vida real em trobés en circumstàncies anàlogues a les de l'obra?». Partíem d'un pressupòsit d'organicitat per arribar a la vivència a través de la creació simultània de la vida exterior i interior del personatge. El resultat del treball el trobarem, com a *Llàstima de seny*, en l'estat d'ànim que es genera en l'actor després d'haver creat les línies contínues d'aquesta vida, estat que Stanislavski identificava amb l'ultranatural:

«Vull dir —explicà Tórtsov— que amb la paraula 'ultranatural' provo de definir l'estat de la nostra naturalesa física i espiritual, que considerem completament natural i normal, en què creiem sincerament i orgànicament. Només en aquest estat vesen del més profund de l'esperit els matisos i aromes gairebé imperceptibles d'un sentiment creador orgànic autèntic...». (O.C. IV, pàg. 329)

En aquest estat l'actor oblida l'anàlisi, pot deixar de banda tots els sistemes conscients de la creació, que es duen a terme d'una manera natural: la veritat de les accions físiques ha engegat un procés que acaba en la producció, per via reflexa, de les vivències de l'ànima del paper. Sense preocupar-se de l'interior ni del subconscient, la creació de la vida del cos humà prepara el camí per a la seva arribada «obligant» l'actor a sentir vivències anàlogues a les del personatge representat, extretes del seu propi material interior: únicament a través de les pròpies sensacions pot conèixer i crear l'actor el personatge.

Però l'arribada a l'estat que permet l'assoliment de la vivència no és encara el punt final del treball sobre el paper. Si seguim l'esquema proposat per Stanislavski a *Llàstima de seny*, ens falten encara dos períodes creatius per poder considerar acabat aquest treball: l'Encarnació i la Persuasió —mai definida.

L'Encarnació és, a *Llàstima de seny*, el moment de la creació efectiva: per fi l'actor pot pujar a l'escenari i adequar tot allò que ha construït en la seva imaginació a la realitat física que l'envolta. Pot actuar exteriorment, crear les seves accions. Haurà d'interpretar la partitura i, a més a més, fer-ho artísticament. És fàcil entendre que ni a *Otello* ni a *L'inspector* aparegui aquest període: l'evolució de Stanislavski es dirigí precisament cap a la supressió de la diferència entre vivència i

encarnació, entre psíquic i físic. No renuncià mai al seu objectiu fonamental, l'emoció escènica; no varià gaire la seva concepció de l'estat creador, únic en què la vivència es podia manifestar, ni dels elements que el componen. El que canvià radicalment va ser la manera d'accedir-hi:

«—¿Actueu, i la vostra actuació us acosta cada cop més a l'objectiu final? —insinuava Tòrtsov.

»—És clar, com en tota partitura.

»—¿Com veieu aquestes accions en un paper ben viscut? ¿Difícils, complexes, imperceptibles? —preguntà Tòrtsov.

»—Hi va haver un temps en què ho van ser, però al final m'han portat un nombre d'accions molt clares i reals, comprensibles i accessibles, que vostè denomina 'esquema de l'obra i el paper'. (...)

»(...) Amb allò que vosaltres acabeu, és a dir amb les simples accions físiques, nosaltres comencem. Vostè mateix admet que l'acció exterior, la vida del cos, és més accessible. ¿No és millor llavors començar la creació justament per allò que és més accessible, o sigui, per les accions físiques, per tota la seva línia ininterrompuda, per la 'vida del cos humà'? ¿Dieu que el sentiment segueix l'acció en un paper creat i ben acabat? Però al principi, quan encara no està creat, aquell també segueix la línia de les accions lògiques. Tracteu, així, d'atraure'l des de les primeres passes. ¿Per què passar ànsia, potinejant el personatge? ¿Per què estar assegut, durant mesos i mesos, davant de la taula, provant d'esprémer des de l'interior d'un mateix el sentiment adormit? ¿Per què obligar-lo a començar a viure al marge de l'acció? Més val pujar a l'escenari i començar a actuar, és a dir a executar allò que en un moment donat resulta més accessible». (O.C. IV, pàg. 340)

CRONOLOGIA

- 1863** Neix Konstantin Serguèvitx Alexèiev, a Moscou, fill de Serguei Vladimírovitx Alexèiev, propietari de l'empresa «Fraternitat Vladímir Alexèiev», i de Elisabeta Vasilievna Alexeieva, filla de l'actriu parisenca Vareley.
- 1875** Ingressa, juntament amb el seu germà Vladímir, al quart institut clàssic de Pokrovka.
- 1877** Debuta a la finca familiar de Liubimovka en una representació del que després s'anomenarà Cercle Aleixèiev. Hi escenifiquen *La tassa de te* i *El vell matemàtic o l'aparició d'un cometa en una ciutat de províncies*. Copia les intepretacions de l'actor còmic Musil.
- 1878** Comença a redactar una mena de diari teatral titulat *Notes Artístiques*, que no abandonarà fins l'any 1892. Continua l'activitat teatral familiar. Ingressa a l'institut Lazarev d'idiomes orientals.
- 1881** El seu germà Nicolai és nomenat alcalde de Moscou.
- 1883** Escenifica *El filtre d'amor o el barber poeta*. Els seus companys li regalen una corona amb la inscripció: «Els actors amateurs al seu camarada 'metteur en scène'».
- 1883** Temporada en què es posa de moda l'opereta a Moscou. El Cercle Alexèiev segueix la moda: Konstantin Serguèvitx copia l'art de Lenski. S'inicia com a empresari i administrador teatral.
- 1885** El 25 de gener actua per primer cop amb el pseudònim *Stanislavski*, manllevat d'un actor amateur, Markov, que havia adoptat el cognom d'una ballarina polonesa. Es

presenta a les proves d'admissió de l'escola dels Teatres Imperials: només aguanta tres setmanes de classe. Viatja a França, visita el conservatori de París, però, en lloc de l'alegria i frescor que admira en els actors de boulevard, hi troba un «classicisme» anacrònic.

- 1886** Un altre cop a Moscou, treballa en alguns espectacles de comèdia lleugera.
- 1887** Fedòtov el crida per treballar amb ell, Sologub i Komissariévski.
- 1888** *El Mikado* posa fi definitivament a l'activitat del Cercle Alexèiev. Inauguració de la Societat d'Art i Literatura, en el cercle dramàtic de la qual treballarà Stanislavski juntament amb Fedòtov, que hi escenifica *El cavaller avar* de Puixkin i *Georges Dandin*.
- 1889** Es casa amb Maria Pevostxikova, coneguda teatralment per M.P. Líl·lina. Primera escenificació, en absència de Fedòtov, a la Societat: *Les cartes cremes*, de Gnièditx. Hi incorpora gestos habituals i fa que els personatges actuïn d'esquena al públic si la situació ho demana. Comença la recerca de la veritat de l'expressió. La Troupe dels Meiningen és a Moscou.
- 1891** Dirigeix *Els fruits de la instrucció*, de Tolstoi. Es considera un director tirà, que imposa les seves imatges. Incendi al Club de Caçadors, seu de la Societat. Stanislavski la reviscola i troba un altre escenari al Club Alemany. Escenifica *L'aldea Stepantxikovo*, de Dostoievski, amb prou èxit.
- 1895** Primer èxit important: *Uriel Acosta*, de Gutzkov. Hi incorpora escenes amb figurants i papers muts que considera i dirigeix com a veritables personatges.

- 1896 Escenifica, seguint els patrons dels Meiningen, *Otello*. Ni la reconstrucció arqueològica evita el fracàs. Pel seu treball a *El jueu polonès*, d'Erckmann-Chatrion, l'actor alemany Barnay li prediu un gran futur.
- 1897 Shakespeare: *Molt soroll per no res* i *Nit de reis*. Stanislavski es revela com un actor excel·lent. Es reuneix amb Nemiròvitx-Dantxenko i decideixen fundar el Teatre d'Art.
- 1898 *La Campana submergida*, de Hauptmann, últim espectacle de la Societat d'Art i Literatura. Inauguració del Teatre d'Art: el vet literari és per Dantxenko i l'escènic per a Stanislavski. Primera escenificació de *La gavina*.
- 1899 Intensa activitat creadora. Destaquen: *Hedda Gabler*, *La mort d'Ivan el Terrible* i *L'oncle Vània*.
- 1900 *Un enemic del poble*: descobriment del vincle entre la creació exterior i la interior. Línia político-social. *Quan ens despertarem d'entre els morts*.
- 1901 Escenificació de *Les tres germanes*, on experimenta amb llargues pauses plenes de sentit. Comença el treball sobre els sorolls, d'acord amb Txèkhov. Coneix Gorki.
- 1902 Una aportació econòmica de l'industrial Sava Moròsov permet que el Teatre d'Art tingui un local propi en les condicions adequades. *Els baixos fons*, entre d'altres muntatges. Carta a V.V. Puixkarieva: preveu la possibilitat d'una via externa d'accés al sentiment.
- 1903 *Juli Cèsar* defineix una línia històrico-costumista en el seu treball. S'intensifica la relació amb Txèkhov en iniciar la creació de *L'hort dels cirerers*.

- 1904 Estrena de *L'hort dels cirerers*: aprofundiment en el treball d'ambientació sonora i creació d'atmosferes. Desacords amb Txèkhov. Escenifica *Els cecs*, *La intrusa* i *Interior*. Problemes amb Gorki. Redacta les primeres proves per a *El treball de l'actor sobre si mateix*.
- 1905 Inauguració de l'Estudi del carrer Povarskaia sota la direcció de Meierhold: duraria només fins a la tardor. Durs intercanvis d'impressions entre Stanislavski i Dantxenko, que no incideixen en l'activitat normal.
- 1906 Després de les revoltes, el Teatre d'Art es troba en un camí sense sortida i decideix iniciar una gira per Europa. La crisi s'estén a la creació, i Stanislavski manifesta el seu desgat pel treball actoral. Primera escenificació de *Llàstima de seny*: revisarà el material elaborat per a aquesta estrena gairebé tota la vida.
- 1908 Interessat per l'avantguardisme, entra en contacte amb Maeterlinck i Andrèiev. Desè aniversari del Teatre d'Art: es constata que s'ha tornat al vehicle d'expressió de la *intelligentsia*. Apunts per a una possible ètica de l'actor. Decideix tornar al realisme i reprèn el treball amb el Sistema.
- 1909 *Un mes al camp*, de Turguèniev, primera obra treballada seguint el mètode. Stanislavski parla per primer cop fent servir l'expressió «el meu sistema». Escriu *L'ètica de l'actor*.
- 1910 El Sistema Stanislavski és definitivament adoptat pel Teatre d'Art. Redacta la primera *Orientació del Teatre*. Escenificació de *Els germans Karàmazov*.

- 1911** Segona redacció d'*Orientació del Teatre*, que conté el primer intent de generalització del Sistema. Treballa amb Gordon Craig en l'escenificació de *Hamlet*. També comença a treballar separatament amb un grup d'alumnes.
- 1912** Diversos muntatges, els més importants dels quals són *Peer Gynt* i *Ekaterina Ivanovna*.
- 1913** *El casament per força* i *El malalt imaginari*. Obertura oficial del primer Estudi del Teatre d'Art, que dirigirà Sulerzitski.
- 1914** Segona escenificació de *Llàstima de seny. El convidat de pedra* i *Mozart i Salieri*.
- 1915** A partir del fracàs en el personatge tràgic de Salieri, redacta *Història d'un personatge*, text centrat en l'anàlisi necessària per a la creació.
- 1916** Mort de Suler. S'organitza el Teatre Accessible i s'obre el segon Estudi del Teatre d'Art. Stanislavski comença la redacció del material de *Llàstima de seny*. Aplica l'anàlisi a *L'aldea Stepantxikovo*.
- 1917** Inauguració del tercer estudi sota la direcció de Vah-tangov. Es representa *L'aldea Stepantxikovo*.
- 1918** Comença les conferències al Bolshoi (Estudi d'òpera), que finalitzaran el 1922 i seran publicades més tard com a obra independent. Reunió amb Lunatxarski dels grans del teatre rus: Stanislavski s'hi declara apolític.
- 1919** La companyia del Teatre d'Art, dividida per la guerra civil: una part, que s'havia desplaçat a Jàrkov, en territori blanc; l'altra —els més joves i Stanislavski— a Moscou, territori roig.

- 1920 Stanislavski decideix muntar, amb l'ajuda de l'escultor Andréiev, *Caïn*, de Byron. Preocupat pel moviment, pensa en la possibilitat d'obrir un estudi de ballet. Redacta *Orientació del Teatre* (III).
- 1921 Meierhold i Bebutov es solidaritzen amb Stanislavski, acusat de tendències burgeses, en l'article «La solitud de Stanislavski». Escenifica *L'inspector* amb Mikhaïl Txèkhov de protagonista.
- 1922 La companyia es torna a reunir, després de tres anys en què gairebé només poden funcionar els estudis. S'inaugura el Quart Estudi. Per fugir de la crisi, Stanislavski accepta una gira per Amèrica que durarà fins a l'any 1924.
- 1924 Es publica als EUA la primera versió de l'autobiografia de Stanislavski *La meua vida en l'art*.
- 1925 Un altre cop a Moscou, reprèn la redacció de *El treball de l'actor sobre si mateix* en forma de diari de Nazvànov.
- 1926 Es publica a l'URSS, revisada i augmentada, *La meua vida en l'art*. Un cor encès, d'Ostrovski.
- 1927 En el desè aniversari de la revolució Stanislavski decideix estrenar *El tren blindat 16-49*, de V. Ivanov: les crítiques lloen la implicació proletària del Teatre d'Art. Col·labora amb Búlgakov en una adaptació de *La guàrdia blanca*.
- 1928 Un atac de cor fa que Stanislavski abandoni definitivament el treball d'actor. Escriu «L'art de l'actor i del régieuseur» per al tom XXII de l'*Enciclopèdia Britànica* (edició 1929-32). Lluita amb Meierhold per l'estrena de

El suïcida, de N. Erdmann. Meierhold el repta a una competició «socialista» en el muntatge: l'obra és prohibida per la censura. *Nit de Maig*, de Rimski-Kõrsakov, a l'Estudi d'Òpera.

- 1929 Relacions tibants amb Meierhold. Stanislavski, malalt, es trasllada a Niça, on romandrà fins entrat l'any 30. Allí redacta el *Quadern de direcció d'Otel·lo* per al Teatre d'Art.
- 1930 Segon fracàs amb *Otel·lo*. En el muntatge, molt car, s'utilitzen en part els apunts de Niça.
- 1931 El Congrés Teatral de la RAPP critica durament les arrels ideològiques del Sistema. Josua Logan visita Stanislavski a Moscou.
- 1932 *Les ànimes mortes*, de Gògol, vist per Stanislavski com un autor realista, despullant-lo del tòpic poètic. Meierhold s'enfada: Stanislavski li ha robat la seva pròpia visió, diu.
- 1933 Redacta el material sobre *Otel·lo* i comença a escriure sobre el període de l'Encarnació. Alumnes de Stanislavski treballen al TRAM (Teatre de la Juventut Comunista) i apliquen el mètode al realisme. Lunatxarski el defensa en l'article «Stanislavski, el teatre i la Revolució», publicat a *Izvestia*.
- 1934 Malalt, viatja a Niça, des d'on manté una intensa correspondència, i a París, on rep Stella Adler, única actriu del Group Theatre que havia treballat directament amb Stanislavski.

- 1935 Comença, a Moscou, la revisió del material de *Llàstima de seny*, que vol reorientar vers les accions físiques. Strasberg viatja a Moscou.
- 1936 Redacta el material sobre *L'inspector*, de Gògol. Es publica als EUA *An actor prepares*, en una traducció molt criticada de E. Reynolds-Hapgood.
- 1937 Prepara la publicació de *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la Vivència*.
- 1938 Mor, a Moscou, Konstantin Serguèvitx Alexèiev. Es publica *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la Vivència*. Meierhold predica l'apropament entre la seva concepció del teatre i la concepció stanislavskiana.

BIBLIOGRAFIA

OBRES DE L'AUTOR

- STANISLAVSKI, K. *El Arte Escénico*. Siglo XXI, Madrid, 1983. Novena edició. Col. Artes. Intr.: D. Magarshack.
- *La construcción del personaje*. Alianza, Madrid, 1980. Segunda edició. Col. El Libro de bolsillo, núm. 573. Sec.: Arte. Trad.: B. Fernández.
- *L'Attore Creativo. Conversazioni al teatro Bolój (1918-1922)*. Etica. La casa Usher, Firenze, 1980. Col.: Oggi, del Teatro, núm. 1. Trad.: C. Falletti. Edició a cura de F. Cruciani i C. Falletti.
- *Creando un rol*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976.
- *Cómo se hace un actor*. Instituto del Libro, La Habana, 1970. Pròl.: Adolfo de Luis.
- *Mise en Escène d'Othello de Shakespeare*. Éditions du Soleil, París, 1973.
- *Preparación del actor*. La Pléyade, Buenos Aires, 1974. Trad.: R. Debenedetti.

OBRES COMPLETES

- *Mi vida en el arte*. (Vol. I). Quetzal, Buenos Aires, 1981. Col. La Farándula. Trad.: J. Merener.
- *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. (Vol. II). Quetzal, Buenos Aires, 1981. Col. La Farándula. Trad.: S. Merenner. Pròl. G. Kristi.
- *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*. (Vol. III). Quetzal, Buenos Aires, 1983. Col. La Farándula. Trad.: S. Merenner. Pròl.: G. Kristi.

- *El trabajo del actor sobre su papel*. (Vol. IV). Quetzal, Buenos Aires, 1980. Col. La Farándula. Trad.: S. Merenner. Prol.: Kristi Prokòfiev.
- *Trabajos teatrales. Correspondencia*. (Vol. V). Quetzal, Buenos Aires, 1986. Col. La Farándula.

ESTUDIS

- AA: *1863-1963 Mand and actor. Stanislavski and the world theatre*. Progress, Moscou, 1963.
- AA: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*. Seminari Internacional, 19-26 d'abril de 1981. CSIIT, Moscou, 1981.
- AMIARD-CEVREL, CALUDINE: *Le Theatre Artistique de Moscou. (1898-1917)*. CNRS, París, 1979.
- GOUFRINKEL, NINA: *Constantin Stanislavski*. L'Arche, París, 1955.
- GORXAKOV, NIKOLAI: *Stanislavski directs*. Funk and Wagnalls Co., Nova York, 1954.
- MAGARSHACK, DAVID: *Stanislavski, a Life*. Maggibon and Lee, Londres, 1984.
- ROSE-EVANS, J.: *Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook*. London Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984.

ÍNDIX

- 7 I. LA RENOVACIÓ TEATRAL
- 19 II. EL TREBALL DE L'ACTOR SOBRE SI MATEIX
- 23 1. El procés creador de les vivències
- 23 1.1. *Si màgic, circumstàncies donades i imaginació*
- 26 1.2. *Unitats i Objectius*
- 28 1.3. *Atenció*
- 31 1.4. *Sentit de veritat i fe*
- 34 1.5. *Comunió*
- 36 1.6. *Adaptació*
- 37 1.7. *Tempo-ritme intern*
- 38 1.8. *Memòria emotiva*
- 41 2. El procés creador de l'encarnació
- 43 2.1. *Relaxació muscular*
- 45 2.2. *Expressió corporal*
- 45 2.3. *Plasticitat*
- 47 2.4. *Veü*
- 48 2.5. *Elocució*
- 52 2.6. *Tempo-ritme*
- 56 2.7. *Atractiu escènic exterior*
- 57 2.8. *Contenció i acabament*
- 58 3. Lògica i continuïtat
- 61 4. Les forces motrius de la vida psíquica
- 62 5. Estat creador intern, extern i general
- 64 6. El superobjectiu i la línia contínua d'acció (acció central)
- 67 III. EL TREBALL DE L'ACTOR SOBRE EL PAPER
- 85 CRONOLOGIA
- 93 BIBLIOGRAFIA

