

La direcció d'actors segons Stanislavski

Dani Salgado

0. Introducció

Realitzar un estudi sobre la direcció d'actors és, si més no, un assumpte delirant. Quina metodologia haurà d'aplicar-se? El mètode científic? Diguem, de moment, que sí. Ara bé, de quina manera? No és un mètode amb un sistema d'anàlisi de la realitat que serveix, per exemple, per descobrir una nova partícula subatòmica o per determinar la influència del polipèptid intestinal vasoactiu en la inhibició de la secreció d'enzims gàstrics? Vist d'aquesta manera, investigar els fonaments de la direcció d'actors podria consistir potser a establir la influència de la intensitat i el timbre de la veu d'un director d'escena en el ritme cardíac dels seus actors? Doncs bé, si un estudi rigorós ha de seguir aquestes pautes em temo que aquí no hem dut a terme una tasca així, no tant per desgana com per incapacitat científica manifesta. Ara bé, si s'accepta de bon grau la via deductiva (adornada aquí i allà amb citacions i invocacions a figures eminents), llavors sí que s'ha afrontat la tasca. Encara que es doni per sabut s'haurà d'advertir que els estudis que van seguir aquesta línia en el passat van afirmar, per exemple, que la Terra és el centre de l'univers, que $2+2=4$ (afirmació purament matemàtica, indemostrable experimentalment) o que l'acte de pensar és condició suficient per a deduir l'existència del pensador (conjectura que no diu res de l'existència de bateries, camerinos i escenaris). Tot i així, no ens resignem a aplicar la retòrica de la ciència en el teatre, avisant que ni som creditors de l'ofici amb què Lope de Vega redactava una comèdia en poques hores, ni de la brillantor amb què un joveníssim Evariste Galois va redactar durant les últimes hores de la seva vida els escrits que revolucionarien l'àlgebra dels segles XIX i XX. Per si no n'hi havia prou, intuïm que les lleis de la mecànica quàntica descriuen millor la realitat subatòmica que qualsevol aclariment per part nostra dels principis de la direcció d'actors. En el teatre, mal que ens pesi, encara no percebem el rigor i la precisió de la ciència. Però, sent optimistes, que potser l'influx del destí en la tragèdia d'Èdip és menys colpidor que la influència del principi d'Arquimedes al descobriment d'Amèrica?; que potser l'ona de crims ordits per la intel·ligència de Ricard III no supera en bellesa la fúnebre eficàcia amb què $E=mc^2$ va propulsar a la fama Hiroshima i Nagasaki? Per més gran que sigui la ciència mai deixarà petit el nostre teatre.

1. Hipòtesi

Així parla Aristòtil en una de les seves obres: «Hi ha un ésser que mou, mantenint-se ell immòbil». (1999 : 208) Si el títol de l'obra citada no fos el que és (*Metafísica*) i, en canvi, fos *Direcció escènica*, no dubtaria a afirmar aquí que aquest ésser ja immòbil que mou bona part de la professió teatral és Stanislavski. L'obra del director rus i, sobretot, la influència que van exercir els seus escrits i el seu magisteri en el teatre posterior ens fan creure que Stanislavski va plantejar les preguntes fonamentals de l'art teatral i, en virtut d'aquestes, va trobar respostes que, més tard, van ser lloades, tergiversades, rebatudes, ignorades o vilipendiades. Del que no hi ha cap dubte és que Stanislavski va apropar-se a la naturalesa del teatre d'una manera racional i meticulosa. La seva influència parla no solament del seu talent sinó també de la seva capacitat per tractar temes centrals de l'art dramàtic. La posició central de la figura de Stanislavski és la que ens mou a analitzar la seva obra des d'una hipòtesi de partida:

*L'anomenat «Sistema de Stanislavski»
és una teoria sobre la direcció d'actors*

Cal assenyalar que aquesta hipòtesi no és en absolut original ni prové exclusivament de les pàgines de Stanislavski. En realitat és un tema que ja va ser plantejat per Jaume Melendres quan afirmava que «l'obra de Stanislavski està destinada fonamentalment a la formació dels directors d'escena» (2000 : 92). Doncs bé, considerem necessari i útil que aquesta afirmació, sens dubte valenta i lúcida, sigui explorada aquí perquè aflorin les raons que la sostenen. Si demostrarem la veracitat de la hipòtesi podrem sostenir en el futur que els estudis teatrals poden donar lloc a genuïnes teories, que la relació actor-director pot ser estudiada (amb les degudes reserves) en termes científics, i que l'evolució de la disciplina teatral no ha de dependre en exclusiva d'aspectes purament artístics sinó dels descobriments que, des de múltiples disciplines, es puguin extrapol·lar a l'activitat teatral.

Abans de procedir a la verificació de la hipòtesi hem d'aclarir que el Sistema és el conjunt d'unes conviccions sobre l'ofici de l'actor desenvolupat i posat en pràctica per Stanislavski al llarg dels anys. El Sistema no és tan un conjunt uniforme de coneixements com una sèrie de procediments que va anar estructurant i formulant durant la seva experiència com a actor, director i pedagog. Stanislavski mateix desdenyava el qualificatiu de *Sistema* aplicat al conjunt de les seves indagacions perquè segons les seves pròpies paraules:

«Això ha anat canviant constantment» (1997b : 21). Tot i així, emprava la paraula *Sistema* per a referir-se al conjunt de procediments dissenyat per ell perquè la creació teatral s'apropés a les lleis científiques que guien el comportament de la naturalesa. Per això afirma que la força del Sistema rau en el fet «que ningú l'ha ideat, ningú l'ha inventat. El sistema pertany a la nostra naturalesa orgànica mateixa, tant a l'espiritual com a la material. Les lleis de l'art estan fonamentades en les lleis de la naturalesa» (Knébel, 2000 : 23).

2. El Sistema com a teoria

Si estem d'acord que tota bona teoria «ha de descriure amb precisió un ampli conjunt d'observacions sobre la base d'un model que contingui només uns quants paràmetres arbitraris, i ha de ser capaç de predir positivament els resultats d'observacions futures» (Hawking, 2002 : 27-28), el Sistema de Stanislavski podria no ser una teoria en tota regla, però sí un conjunt coherent i interrelacionat d'idees. El cert és que no va ser presentat com a teoria científica perquè el seu objectiu era, com Stanislavski mateix ens adverteix, «exclusivament pràctic» (1994 : 42).

La tasca a resoldre per a la verificació posterior de la nostra hipòtesi és doncs, primer, certificar que el Sistema constitueix una teoria. Intentarem, en primer lloc, aclarir els postulats que segons la nostra anàlisi li serveixen de base i, en segon lloc, els teoremes, és a dir, les afirmacions que es dedueixen dels postulats o d'anteriors teoremes. En tots dos casos establirem la relació existent entre les afirmacions i la pràctica teatral del mestre rus. Si a més descobrim les prediccions de futurs treballs teatrals (tal com requereix tota teoria que es preï de ser-ho), podrem concloure que el Sistema és una teoria en tota regla.

3. Postulats del sistema

La interpretació parcial o incorrecta dels escrits del mestre rus és una constant en els estudis realitzats sobre ell, el que ens fa pensar que la nostra tasca tampoc no es lliurarà de l'estigma. Però com que els errors que encara no hem vist seran clarament observats per uns ulls diferents i més saludables que els nostres, mentre no es reveli la nostra ceguesa ens prepararem a *morir matant* el Sistema que, ingènument, creiem veure. Per això, hem realitzat la tasca d'analitzar l'obra que va projectar dedicar «a l'ofici de l'actor» (1994 :

41), composta per quatre volums ordenats per ell mateix de la manera següent: 1. *La meva vida en l'art*; 2. *El treball de l'actor sobre ell mateix en el procés creador de les vivències*; 3. *El treball de l'actor sobre ell mateix en el procés creador de l'encarnació* i 4. *El treball de l'actor sobre el seu paper*.

Com és ben sabut, Stanislavski només va veure publicat en vida el primer dels volums (*La meva vida en l'art*) i va arribar a acabar el segon, però va ser publicat pòstumament. La consistència i la depuració dels materials que integren els dos últims llibres ja és més dubtosa. Tot i així, no podem excloure el contingut dels dos volums perquè ofereixen una informació clau de l'última visió de Stanislavski de la creació teatral, una línia de treball el nucli de la qual són les anomenades *accions físiques*.

Després d'haver analitzat aquestes fonts vam procedir a la síntesi del que, al nostre parer, són els postulats fundadors del Sistema. Un *postulat* seria tota afirmació no òbvia ni derivada de cap altra (i per tant indemostrable) que Stanislavski considera veritable i la veracitat de la qual, per mitjà d'unes sèries de deduccions posteriors, garanteix la validesa de la resta del Sistema. Cal aclarir que hem escollit algun postulat en els que Stanislavski no posa un èmfasi especial i n'hem evitat altres que a primera vista semblen imprescindibles, justificant l'elecció basant-nos en si els uns són o no deduïbles dels altres. Així, hem optat per no seguir literalment els escrits i actuar de la manera més científica possible, això sí, sempre emparant-nos en la seva paraula. Si hem actuat així és per la naturalesa mateixa dels escrits: una narració literària la ficció de la qual presenta un professor que fa classes a uns alumnes d'art dramàtic. Per tant, la manera en què es desenvolupa la narració no obedeix a raons estrictament pedagògiques sinó expressives. D'aquí ve el risc del nostre procediment, que intenta traduir un text literari a un altre gènere que no li correspon (l'assaig, o com se li vulgui dir a aquest treball).

4. Primer postulat

Sent una mica simplistes, es podria dir que cap a la meitat del segle XIX, quan va minvar la influència del Romanticisme, per tot Europa es va imposar el Positivisme, un corrent oposat a l'anterior que pretenia basar-se en els fets i en la ciència, encara que a la pràctica va ser com una mena de *romanticisme de la ciència*. Aquest corrent de pensament estava lligat, d'una banda, a la creació de noves disciplines científiques que durant segles havien estat patrimoni de la Filosofia, com la Psicologia (creada per Wundt) i la Sociologia (nascuda de les importants contribucions de Comte, Marx, Spencer, Durk-

heim, Weber...) i, d'altra banda, a l'aparició d'avenços revolucionaris en altres ciències, com la Història (el rigor que aplica Ranke al tractament de les fonts), la Biologia (l'evolucionisme de Darwin), la Medicina (les investigacions amb microorganismes de Pasteur), la Geografia (els viatges científics d'Humboldt *júnior*), la Lingüística (els estudis de tipologia d'Humboldt *sènior*) o la Física (la sèrie de descobriments que van desembocar el 1905 en el relativitat d'Einstein). La ciència, entesa com a model de racionalitat, es considerava la guia necessària pel progrés de la humanitat. D'altra banda, durant tot el segle XIX s'expandeix la noció de *cultura oficial* a través de l'obligatorietat de l'educació primària, l'augment del nombre de diaris i de publicacions de tot tipus, i la creixent importància de les universitats com a nuclis d'investigació i de difusió cultural. Es comença a ensenyar a les escoles (i en els exèrcits, és clar) una matèria que fins llavors mai s'havia inclòs en l'ensenyament a Occident: l'educació física. En aquest camp les dues línies principals són la gimnàstica alemanya (centrada en l'enfortiment del cos) i la gimnàstica sueca (especialitzada en el desenvolupament harmònic del sistema muscular). A molts països es fan modificacions i variacions d'aquests models i se'n creen de nous. A mesura que avança el segle, les tesis de la influència de l'educació física no solament en el cos sinó també en les capacitats intel·lectuals i psicològiques de l'individu assoliran una importància més gran, i seran recolzades per diversos estudis. En aquest sentit té una especial rellevància el descobriment de les manifestacions corporals vinculades tradicionalment a fenòmens paranormals. La recent apareguda psicologia científica les interpreta com a desordres mentals, demostrant-se així l'estreta relació entre la ment i el cos. D'altra banda, és també al segle XIX quan l'Imperi Britànic exporta la seva noció del joc competitiu —futbol, rugbi, tennis, golf...—, recolzada a partir del 1896 per la restauració moderna de l'olimpisme grec. La base d'aquesta dualitat guanyador-perdedor s'estableix progressivament amb la noció d'entrenament com a resposta científica a la millora de les capacitats individuals. Així doncs, l'interès pel cos humà deixa de ser territori exclusiu de la medicina i passa a formar part d'un ampli territori científic, on trobem la psicologia, la fisiologia, la psiquiatria, la biologia, la genètica evolutiva... guanyant-se així el respecte no solament de les institucions acadèmiques superiors sinó també de la ciutadania mateixa. Apareix una nova visió del cos com a màquina subtil on el que és corporal, mental i emocional semblen confluir en un tot interrelacionat. El corrent positivista origina en el món de les arts el realisme i el naturalisme, aquest últim singularment expressat en Zola al definir la tasca d'un novel·lista en termes d'«observador i experimentador» (1989 : 36). La tasca del creador naturalista serà plasmar en una novel·la la influència de l'herència

però també del medi en l'ésser humà, i reflectir-hi la causa determinant dels fenòmens socials. Com diu Zola, el naturalisme és

el retorn a la naturalesa i a l'home, és l'observació directa, l'anatomia exacta, l'acceptació i la descripció exacta del que existeix. [...] prou personatges abstractes a les obres, prou invencions falsificadores, prou absolut, sinó personatges reals, la veritable història de cadascun, la relació de la vida quotidiana (1989 : 113).

Tot aquest univers de coneixement de la seva època serà el punt de partida del treball de Stanislavski. La investigació com a motor del progrés, l'entrenament com a eina de millora del món psicofísic del cos humà i les tesis de l'art naturalista seran tres claus que li serviran de guia durant tota la seva vida.

A partir de 1888, amb seves experiències com a actor amateur en la Societat d'Art i Literatura, Stanislavski ja intuïa que la interrelació entre el treball físic de l'actor i les seves emocions podia assolir-se anant «del cos a l'ànima, de l'encarnació a la vivència, de la forma al contingut» (1997a : 15). L'any 1890 la companyia teatral del duc Georg II von Sachsen-Meiningen visita Moscou. Els seus espectacles i els mètodes de direcció de Ludwig Chronegk causen una profunda impressió i decideixen Stanislavski a imitar els seus procediments de direcció d'actors i el realisme de la seva posada en escena, un estil que no abandonarà fins la seva mort, llevat de passatgeres experiències en el Teatre d'Art de Moscou (al que ens referirem d'ara endavant com a TAM). Aquell mateix any Stanislavski passa a ser director i actor de la Societat i es converteix així en el primer director de teatre rus en el veritable sentit de la paraula. Tant en la Societat com més endavant en el TAM, Stanislavski emprèn una croada contra els histrionismes i els hàbits mecànics de l'actuació, contra el sistema del *primer actor* que malbaratava la resta del conjunt, contra l'absència de bons repertoris als teatres d'aquella època, contra el soroll i el moviment dels espectadors durant la funció, contra les salutacions dels actors en meitat d'una obra i, sobretot, contra la rutina teatral que ell creia que era el «resultat de la impotència artística» (1997a : 77). La seva experiència mateixa com a actor li havia ensenyat que els actors eren reacis a la veritat «no perquè no la suportin, sinó perquè la creuen capaç de destruir la seva fe en ells mateixos» (1997a : 77). És important esmentar aquí aquesta paraula (*veritat*), terme molt lligat en Stanislavski als de *vivència* i *fe*, i que té una innegable relació amb les tesis de l'art naturalista de Zola, per a qui «una obra veritable serà eterna» (1989 : 122). Allò *veritable* representa,

en aquest context, una inclinació artística per la vida quotidiana, una aproximació imitativa a la conducta humana i com més n'aconsegum la reproducció, més veritable serà l'actuació.

El realisme de les escenificacions de Stanislavski necessitaven un tipus d'actuació diferent als codis teatrals que imperaven en la tradició actoral del moment. Per això decideix dirigir els actors perquè siguin capaços de recrear la conducta de la vida quotidiana, adaptada a les circumstàncies espaciotemporals marcades per cada obra. En nom de la *veritat*, el comportament escènic dels actors requeria imitar tant l'aspecte físic i conductual com el psíquic dels personatges, seguint així una llei fonamental de l'ésser humà: la indissoluble relació entre cos, raó i sentiment, un tema molt en voga a l'època, com ja hem vist. L'art teatral, doncs, ha de seguir aquest dictat, perquè «la naturalesa és suficient; cal acceptar-la tal com és sense modificar-la ni retallar-la», deia Zola (1989 : 120). Al TAM, Stanislavski es va dedicar a la tasca d'assolir aquest objectiu i per això va decidir que tot el que envoltava els actors els ajudés en la seva tasca. Així, perseguint la meta del realisme interpretatiu, els decorats, el vestuari, la caracterització dels personatges, l'atrezzo... tot el que constituïa l'*ambient* dels actors en escena estava enfocat a donar-los la impressió de trobar-se als veritables llocs on es desenvolupava la ficció, per tal de provocar una actuació veritable. En aquesta primera etapa del TAM, en què van tenir gran èxit les representacions de les obres de Txèkhov i Gorki, Stanislavski buscava influir en l'art de l'actor de l'exterior (les condicions de la representació) a l'interior (el sentiment de l'artista). Stanislavski s'inspirava en la idea naturalista de la influència del medi en la conducta d'una persona.

Després del fracàs del seu muntatge de *El poder de les tenebres*, de Tolstoi, Stanislavski es va adonar que el naturalisme escènic no era una eina suficient per tal d'ajudar els seus actors a interpretar amb veracitat. «No hi va haver “tenebra” espiritual, per això l'exterior, el que era naturalista, resultava innecessari; no tenia a què servir de complement ni d'illustració» (1997a : 189-190). Va considerar que la manca d'expressivitat dels actors va ser la causant d'aquell defecte i, més endavant, guiant-se d'idees que procedien segurament del camp esportiu, va comprendre que el cos dels actors necessitava un entrenament per a crear un nou tipus d'expressivitat teatral. Com que ell no es creia capaç d'elaborar aquesta investigació, va cridar Vsevolod Meierhold, actor de les primeres obres del TAM que havia deixat la companyia per experimentar amb noves formes teatrals. Així va ser com Meierhold es va convertir en director de l'Estudi, el primer laboratori de la història del teatre, destinat a experimentar amb actors ja preparats i alliberats de la pressió d'ha-

ver de presentar uns resultats. Veient el treball de Meierhold, Stanislavski s'anava adonant que «el teatre estava creat, en primer lloc, per a l'actor, sense el qual no pot existir, i que per a l'art nou es necessiten actors també nous, amb una tècnica completament renovada» (1997a : 223). Com que els actors amb els que comptava Meierhold no estaven preparats per a aquella tasca, van decidir tancar l'Estudi.

El fracàs de l'Estudi, la revolució d'octubre de 1905, l'exili de Gorki i, sobretot, la mort de Txèkhov l'any anterior, van sumir el TAM i Stanislavski en una gran crisi. Atesa la convulsa situació política, el gener de 1906 surten de gira a l'estranger. Malgrat l'èxit assolit, Stanislavski no n'està content. Nota que s'avorreix actuant, que ha perdut l'alegria de la creació i que actua mecànicament. Un cop acabada la gira, es pren un descans a l'estiu i se'n va vuit setmanes a Finlàndia on, segons la seva dona, només es dedica a fumar i a escriure tancat en una habitació. Durant aquells dies, Stanislavski es pregunta la raó de la seva apatia i, sobretot, quins són els mitjans que ha d'utilitzar per tornar a estimular la inspiració. La resposta a aquesta reflexió arriba pensant en el tret comú dels grans artistes del moment (Duse, Fedotova, Txalipin, Salvini...). «La llibertat del cos, l'absència de tota tensió muscular i l'absoluta submissió de tot l'aparell físic a les ordres emanades de la voluntat de l'artista» (1997a : 240-241) eren les característiques compartides per aquells genis de l'escena. Aquesta primera resposta, que ell no triga en aplicar al seu treball com a actor amb uns resultats que ell considera excel·lents, serà el començament dels seus experiments durant els assaigs i les representacions, donant forma a la primera versió del Sistema. Cal destacar que la seva primera i decisiva resposta a una pregunta de naturalesa psíquica (Quines són les característiques de l'estat creador?) és física, demostrant així una gran confiança en la inevitable interrelació entre cos, raó i sentiment, que ell expressaria més endavant de la manera següent: «La vida espiritual es reflecteix al cos. De la mateixa manera, la vida del cos pot reflectir-se en la vida de l'esperit» (1988 : 220-221). Aquesta afirmació ens ha servit per deduir el primer postulat del seu Sistema, que definim així:

POSTULAT I: *La vida psíquica influeix en la vida del cos i viceversa*

Hem traduït *vida espiritual* per *vida psíquica* perquè és el sentit subjacent de la seva afirmació i perquè, en un dels seus llibres, dedica un capítol a les *forces motrius de la vida psíquica*, la temàtica de la qual entronca amb la d'aquest postulat. Stanislavski observa les tipologies psicològiques dels actors (emotius, volitius i intel·lectuals) i en dedueix les esmentades formes.

Això el portarà a establir tres forces motrius: la ment, la voluntat i el sentiment.

Stanislavski reconeixia que l'estat creador de l'artista era canviant i que això influïa en el seu dispar rendiment. L'absència d'una tècnica creativa apropiada feia que «de vegades, per pura casualitat, i per raons que ignoràvem, la inspiració baixava damunt nostre». Però per a ell aquest fet només representen «simples casualitats que, per suposat, no poden ser considerades ni preses com a base per a l'art» (1997a : 132). Donat el seu caràcter consciencios i inconformista, Stanislavski va decidir trobar la manera perquè aquest estat creatiu no aparegués intermitentment sinó a voluntat del creador. Tot i que creia que l'estat idoni per a interpretar un personatge era que l'actor experimentés en cada moment sentiments idèntics als del seu paper, també estava d'acord que «no és possible desitjar emocionar-se» (1988 : 131). Així, va comprendre que perquè un actor dominés la seva interpretació hauria de construir una tècnica basada en el cos i la raó, els dos elements més manejables i estables de l'individu. Aquestes dues bases, en virtut de la interrelació de l'enunciat del present postulat, acabarien conduint l'actor a un estat emocional adequat per a interpretar el seu paper. Gràcies a aquest postulat Stanislavski va concloure que «es pot estimular la creació subconscient de l'artista a través d'una tècnica conscient» (1994 : 60). Per això alguns anys més tard, reflexionant en l'art de l'actor, recalca que les disciplines corporals són un dels seus pilars, incloent-hi els mètodes que llavors estaven de moda per la seva eficàcia en l'entrenament de la interrelació cos-ment (gimnàstica sueca, acrobàcia, dansa, plasticitat del moviment...). Quant a això, assenyala que les indicacions del director també han de seguir aquesta línia, procurant no remarcar a l'actor «el contingut psicològic d'un objectiu o d'una acció, sinó proposar-li accions físiques envoltades de circumstàncies interessants. Així l'actor no es preocuparà per la psicologia, la tragèdia o el drama» (1994 : 193). Stanislavski definirà d'aquesta manera la seva aportació decisiva a l'art dramàtic: «L'inconscient a través del que és conscient, aquest és el lema del nostre art i de la seva tècnica» (1988 : 59).

5. Segon postulat

El 1911, després d'estrenar en el TAM el famós *Hamlet* codirigit per Gordon Craig i Stanislavski, aquest es va convèncer que la seva companyia no havia trobat «els modes i la manera adequats per a la transmissió de les peces heroiques, d'estil elevat» (1997a : 303). Va ser per aquella època quan es va

decidir a dirigir els seus actors seguint el mètode que ell havia desenvolupat en privat. Des del primer moment, «els artistes es van desinteressar pels resultats del meu llarg treball de laboratori», diu Stanislavski (1997a : 304). A més, els seus actors consideraven que interpretava pitjor els seus papers i que «era molt millor sense aquelles teories, com actuava abans, amb senzillesa, sense les ximpleries que pregona ara» (1997a : 305). Donades les reticències dels actors del seu teatre, Stanislavski va decidir que Sulerzhitzki, el seu ajudant i col·laborador més fidel, ensenyés la seva tècnica personal als estudiants d'una escola d'art dramàtic. L'èxit i la difusió d'aquesta experiència van fer que, finalment, els actors del TAM acceptessin ser dirigits amb la nova metodologia però, tot i així, el Sistema va ser acceptat més aviat d'oïda i no va ser seguit amb entusiasme. Per millorar la metodologia encara en fase de desenvolupament, Stanislavski va crear el Primer Estudi del TAM, dirigit per Sulerjitski i amb actors que assolirien una gran rellevància en el futur (Boleslavski, Vakhtàngov i Mikhaïl Txèkhov). L'èxit dels espectacles del Primer Estudi va despertar l'interès dels actors de la companyia per seguir el ja famós Sistema. Malgrat això, l'aplicació del Sistema en els espectacles del TAM donarà fracassos estrepitosos. Stanislavski deixa d'investigar i, durant anys, se succeiran tota una sèrie de desgràcies: el caos fruit de la Gran Guerra i la Revolució, la mort de Sulerzhitzki (l'únic que, segons Stanislavski, va comprendre les seves idees, juntament amb Vakhtàngov, que les comprenia *a mitges*), les amenaces dels revolucionaris del Proletkult al TAM per considerar-lo *anacrònic*, la posterior mort de Vakhtàngov, l'aparició de nous estils teatrals dominants, la divisió de la companyia del TAM durant tres anys perquè la meitat havia creuat el front entre l'Exèrcit Roig i el Blanc per fer una gira i no havien pogut tornar... Amb aquell panorama, el setembre de 1922, Stanislavski i alguns dels seus actors inicien una gira per Europa i Amèrica. Per primera vegada en molts anys, el treball de la *troupe* de Stanislavski és ben rebut i la fins llavors mai vista conjunció i perfecció del conjunt del TAM fa populars no solament la companyia sinó també Stanislavski i el seu Sistema. La repercussió mundial d'aquesta gira va ser molt seguida a Rússia. Quan l'agost de 1924 el TAM torna a Moscou, Stanislavski és rebut multitudinàriament i convertit en un heroi i en el reflex de la victòria artística del comunisme sobre el capitalisme. Lenin havia mort i el progressiu augment de la repressió stalinista provoca que, pocs anys més tard, el Sistema es converteixi en el mètode de creació teatral oficial del teatre soviètic. Tot i així, fins i tot Stanislavski es mostrava cautelosament recelós pel fet que un Sistema del que ell no havia publicat ni una sola paraula es prediqués amb tanta lleugeresa, només d'haver-ne sentit parlar. Després de la diàspora que havia suposat

la gira de dos anys, la companyia del TAM es torna a reunir, tot i que, com afirmarà Stanislavski, «no van tornar tots, però, en canvi, van tornar els més necessaris i els de més talent» (1997a : 361). Entre aquests membres ni necessaris ni amb més talent hi havia Boleslavski, que als Estats Units va elaborar una versió de les idees encara no evolucionades de Stanislavski. Això desembocaria anys més tard en el cèlebre *Mètode* de l'Actors Studio, un conjunt de receptes estructurades per a la formació d'actors que no va suposar, com va ser el treball posterior de Stanislavski, una visió completa i integral de la direcció d'actors i de la posada en escena.

Totes les circumstàncies biogràfiques que hem relatat fins ara són importants per retre compte de les penes i treballs del nostre protagonista per a esbossar i expressar la seva nova concepció del fet teatral. Aquests problemes van conduir a consolidar un principi que presentem aquí com a segon postulat del seu Sistema:

POSTULAT 2: *Crear una cosa pròpia és preferible a executar-ne una d'aliena*

En què ens basem per afirmar aquest postulat? En primer lloc, en la paraula mateixa de Stanislavski, quan afirma que «assimilar l'aliè és més difícil que crear una cosa pròpia» (1988 : 304). En segon lloc, en el fet que aquesta afirmació explica tres importants idees que es dedueixen dels escrits de Stanislavski:

1. Per influir en l'actuació dels actors no n'hi ha prou amb recrear un ambient favorable amb l'escenografia, l'atrezzo, etc.
2. El seu desig que els actors es convertissin en *creadors* de l'espectacle.
3. No es pot dirigir actors segons unes regles que ells no acceptin lliurement.

Stanislavski veu que l'accés al treball de l'actor *des de fora* no és eficaç. *L'aliè* no pot mobilitzar satisfactòriament un actor; *el que és del propi* individu és l'eina més eficaç per dirigir *des de dins* la conducta dels actors. Aquesta convicció porta Stanislavski a demanar la seva *troupe* que assumeixi el rol de creadors durant els assaigs i es desempalleguin de la constant supeditació a les seves ordres. Però els actors del TAM no van assumir el seu rol de *creadors* fins que no van acceptar de bon grat *ser creadors*. Les reticències dels actors del TAM a acceptar la metodologia va portar Stanislavski, com hem vist, a la creació del Primer Estudi. Stanislavski sabia que per assumir un rep-

te tan gran com aquest el director i els actors havien de compartir una mateixa sintonia metodològica escollida lliurement. Treballar amb actors joves (no modelats encara segons altres prejudicis de la pràctica teatral) era més senzill per a un director que fàcilment els podria entusiasmar amb el seu codi de treball. Habitualment es considera que la contribució més important del Sistema de Stanislavski és la seva aplicació a la formació d'actors *en general*. Fals. Stanislavski pretenia aconseguir escènicaament uns resultats artístics (entengui's per això el realisme escènic, o com se'n vulgui dir) seguint un procediment apropiat durant els assaigs. Si les capacitats o la metodologia dels actors diferia de la seva, era evident que els resultats no es podrien produir. Això porta a la conclusió que el Sistema no és, en essència, un mètode de formació actoral, sinó un llenguatge compartit lliurement per actors i director i, en virtut d'aquest, una metodologia de creació conjunta.

6. Tercer postulat

A finals del segle XIX i principis del segle XX, Max Weber transformava la sociologia alemanya en ciència. Weber va estudiar l'acció social, definint el concepte d'*acció* com una conducta humana a la que l'actuant atribueix un significat subjectiu. Weber estableix així les bases per a l'estudi de la comprensió motivacional de l'acció. Alguns anys més tard, Alfred Schütz millorarà aquest estudi utilitzant el concepte de significació subjectiva de Weber, els estudis del sentit del temps de Bergson i la fenomenologia transcendental de Husserl. Schütz publica el 1932 un estudi fonamental (*La construcció significativa del món social*) on relaciona els fets de la vida de la consciència amb diversos conceptes de les ciències humanes. La importància d'aquest llibre no rau en la seva influència en el treball de Stanislavski, sinó en la seva utilitat per a entendre des del terreny de la ciència sociològica la concepció stanislavskiana de l'art teatral. En el seu estudi de la conducta humana, Schütz explica quin tipus de conducta mereix el nom d'*acció* i conclou que només ho serà la que suposi l'«execució d'un acte projectat» (1993 : 90). Aquesta noció és, sens dubte, de gran utilitat en el terreny teatral per a entendre a què ens referim quan parlem d'*acció*. Al mateix temps, ens fa entendre quin és el mecanisme orgànic que permet distingir entre conducta i acció: la projecció. Schütz aclareix que, en la vida quotidiana, la projecció o, el que és el mateix, allò que la ment projecta o imagina amb anterioritat a l'execució de l'acció és l'*acte* (*Handlung*), és a dir, l'estat final al que arribarem un cop l'acció s'hagi realitzat. Així doncs, tota acció, a diferència d'altres tipus de conducta, es

realitza «d'acord amb un pla més o menys implícitament concebut» (1993 : 89) i que és anterior a l'execució del pla. Schütz també fa al·lusió al fet que, en moltes ocasions, una acció té *metes intermèdies*, (1993 : 91) que són conegudes en el moment de la projecció, la realització de les quals és indispensable pel compliment de l'acte. Schütz denomina aquest tipus específic d'accions les *accions racionals*. Hi ha, per tant, accions que estan inserides en una estructura d'ordre superior o, vist d'una altra manera, que són segments d'una línia que condueix a un acte final principal. En aquest sentit Schütz (partint de les idees ja formulades per Weber) obre una porta a l'existència, dins d'una acció principal (*l'acció racional*), d'accions secundàries o, almenys, de subdivisions de l'acció, cadascuna de les quals tindria com a acte projectat la seva meta intermèdia corresponent. Schütz indaga també en els motius d'una acció, establint que tota acció té un *motiu-per a* i un *motiu-perquè*. Des del punt de vista de l'executant, el motiu-per a de la seva acció és l'acte projectat, la fantasia imaginada que provoca un impuls per passar del simple projecte a l'acció. El motiu-per a és «una categoria essencialment subjectiva, que només es revela a l'observador si es pregunta quin sentit atribueix l'actor a la seva acció» (2003 : 89). D'altra banda, el motiu-perquè és l'explicació de l'acció en funció de les vivències passades de l'executant. Allò motivat és «el projecte de l'acció mateixa» (2003 : 88). El motiu-perquè és accessible a l'observador. L'actor, en aquest cas, només pot captar els motius-perquè de la seva acció si «torna al seu passat, convertint-se així en observador dels seus propis actes» (2003 : 89). Tots aquests conceptes són fonamentals per a entendre el tercer postulat en el que radica la pràctica de Stanislavski:

POSTULAT 3: *L'acció és el nucli de l'art teatral*

Aquest tercer postulat l'expressa Stanislavski quan afirma: «Només reconec com a art l'acció humana veritable dirigida a una finalitat» (1994 : 95). És a dir, entén que l'acció és la base del teatre i que tota acció és un tipus de conducta dotada d'«un fonament i un propòsit» (1994 : 82), que «tot el que es fa a escena ha de tenir alguna finalitat» (1994 : 80). Com es pot veure, Stanislavski partia d'una concepció similar a la que plantejaven Weber i després Schütz al contemplar l'acció com una conducta motivada en un doble sentit: en els motius-per a (propòsits, segons Stanislavski) i en els motius-perquè (fonaments). Stanislavski va aplicar aquest concepte d'acció en la direcció d'actors amb una metodologia de treball que concebia com a acció:

1. La interpretació dels personatges (creant el concepte de *superobjectiu*, és a dir, l'acte o projecte preconcebut que guia la totalitat de les accions que emprèn el personatge durant l'obra).
2. La posada en escena de l'espectacle (Stanislavski entén la representació com una única acció que ha de respondre a un projecte unitari el superobjectiu del qual ha d'establir el director escènic).
3. El procés creatiu dels actors.

Per a realitzar les seves accions a escena, Stanislavski considera que els actors hauran de dotar-les de les mateixes premisses que desencadenen l'acció de la vida quotidiana: fonament i propòsit. Per això, divideix l'acció total a representar en altres accions (metes intermèdies, segons Schütz). Anomena els fonaments de cada acció *circumstàncies donades*, i els propòsits, *objectius*. Pel que fa les circumstàncies donades, Stanislavski explica que són

la faula de l'obra, els seus fets, els esdeveniments, l'època, el temps i el lloc de l'acció, les condicions de vida, la nostra idea de l'obra com a actors i *ré-gisseurs*, el que afegim de nosaltres mateixos, la posada en escena, els decorats i vestits, la utilleria, la il·luminació, els sorolls i sons, i totes les altres coses que els actors han de tenir en compte en la seva creació (1994 : 92).

Els actors utilitzen tot aquest material que enumera Stanislavski per a alimentar la seva imaginació. La direcció que prendran les seves accions vindrà determinada, en primer lloc, pel superobjectiu dels actors i de la posada en escena, i en segon lloc, per la resta d'objectius necessaris per a representar el personatge i per a «conferir una major dinàmica a la realització del superobjectiu» (1988 : 282). Com es coneixen aquests objectius? Amb l'anàlisi del text desglossem les unitats que correspondran a una acció del personatge. Per portar aquesta acció a escena, l'actor haurà d'imaginar un objectiu que el motivi a realitzar-la. Un objectiu «ha de definir-se ineludiblement amb un verb» (1994 : 178) i ha de ser útil per a l'actor que l'utilitza. Stanislavski recalca que «tot objectiu àrid és completament inútil», (1988 : 124) perquè «l'objectiu és l'estímul de la creació i el seu mòbil» (1988 : 108) i, per això, ha de ser plantejat, d'acord amb el segon postulat, partint de la voluntat de l'actor. Com diu Stanislavski: «El director i l'autor suggereixen a l'actor els seus desigs, però aquests han de ser elaborats per la naturalesa de l'actor mateix i s'han de convertir en el seu patrimoni total» (1988 : 107). En resum, Stanislavski està dient que la partitura d'accions i els impulsos que es necessiten per fer-los correctament han de ser atractius per a l'actor i no imposats. Quan

l'actor encarna el seu personatge emulant la fusió entre conducta i motivació que es produeix en un ésser humà *natural*, la seva interpretació es pot denominar *vivencial*. Stanislavski es refereix a això quan afirma que l'actor ha de *viure* el seu paper. La *vivència* actoral implica un treball extern (l'execució física de moviments o *accions físiques*) i un treball intern dels impulsos que provoquen l'acció (les projeccions mentals que apareixen en les circumstàncies fictivals per les que transita el personatge). Com a resultat de la correcta coordinació de tots dos factors, l'actor aconseguix modular l'emoció precisa. Durant els primers anys de les seves indagacions de l'art de l'actor, Stanislavski donava una gran importància al treball intern i als aspectes emocionals, perquè constituïen la faceta més innovadora del seu Sistema. Amb el pas dels anys va veure que l'única cosa que necessita un actor per a interpretar correctament és una línia d'accions físiques ben definida amb la seva corresponent línia d'objectius. L'emoció és concebuda com un efecte gairebé mecànic de la correcta realització de les dues línies.

7. Quart postulat

L'ideal és que el paper, íntegrament, per si mateix i de forma natural, s'apodera de l'artista. En casos així aquest ha d'oblidar-se del «sistema» i de la tècnica, ha de lliurar-se al poder de l'embruixadora naturalesa (1988 : 217).

Afortunadament, el fenomen d'un actor posseït per un personatge és, com reconeix Stanislavski, infreqüent. És d'agrair, perquè en cas contrari molts actors es veurien dominats per personatges tossuts i gelosos que, una vegada dins l'actor, mai més no el deixarien anar. Com que aquests fenòmens paranormals no són habituals en el teatre, Stanislavski considera necessària l'aplicació d'una tècnica per a guiar la interpretació de l'actor. Així, idea per a la primera fase dels assaigs una tasca dedicada a «estimular la imaginació i atreure la sensibilitat» (1988 : 217), totes dues necessàries per penetrar en la singularitat del personatge. Però, com es realitza? Si recapitem, el primer postulat no diu res d'aquesta estimulació (la base psicofísica que sosté l'actuació), tampoc ho fan el segon (la norma bàsica per a la interrelació dels membres de la companyia) ni el tercer (l'objectiu del treball teatral). Així doncs, un nou postulat recollirà aquesta *espurna* que desencadena el procés. Abans que res, Stanislavski troba necessari que en aquest recorregut aparegui una sensació apropiada, que serà el símptoma que la recerca va per bon camí: l'entusiasme, el que considera «el mòbil de la creació» (1988 : 194).

Stanislavski sap que no sempre (per no dir poques vegades) la totalitat dels actors s'enfronten a un projecte amb la mateixa il·lusió o el director sap com impulsar-los a treballar amb eficàcia. Knébel relata que «entusiasmar l'actor com ho feia Nemírovitx-Dàntxenko era un do que potser no posseïa ningú més. Això preocupava Stanislavski, que deia que Nemírovitx-Dàntxenko era un mag i un bruixot en aquest camp» (1981 : 34). Com que Stanislavski no posseïa aquesta capacitat del seu soci, havia d'integrar l'entusiasme, un requisit imprescindible en la seva metodologia de treball, i que aquell no depengués exclusivament de la seva persona. Per a resoldre doncs aquesta qüestió, utilitzarà els interessos artístics de l'actor mateix. El primer motor i font d'inspiració serà el superobjectiu, o meta personal del desenvolupament artístic que emprèn l'actor amb l'obra, inspirant-se en les circumstàncies del personatge interpretat. Malgrat tot, per a interpretar els múltiples matisos d'un personatge, aquest impuls no és suficient. Per això, Stanislavski dedica el període inicial dels assaigs a trobar estímuls eficaços per a la interpretació.

Durant molts anys, els primers dies de preparació d'una posada en escena en el TAM estaven dedicats al cèlebre i molt popular *treball de taula*. La seva finalitat era «trobar els impulsos d'entusiasme de l'artista» (1988 : 218). Aquesta recerca es focalitza a trobar objectius i accions vàlids pel treball posterior de cada actor. Stanislavski té en compte molts mitjans per a aquesta finalitat:

Es pot recórrer al mètode que consisteix a relatar el contingut de l'obra i fer una síntesi dels fets i dels esdeveniments de les circumstàncies donades per l'autor. Fraccionar l'obra, viviseccionar-la, dividir-la en plànols, formulant preguntes i contestant-les, llegint el text accentuant degudament les paraules i les pauses, indagant en el passat i en el futur de l'obra, organitzant xerrades i debats al seu entorn, jutjant i apreciament els fets, buscant denominacions dels fragments i dels objectius, etc. (1988 : 221)

Un cop realitzades aquestes tasques, el treball de taula es dona per finalitzat i l'actor ja té clara la línia d'accions que li correspondrà complir físicament a partir d'ara. En els seus últims anys, Stanislavski té especial cura a assenyalar que les accions s'han de *complir físicament* però no *viure-les*, perquè «amb l'acció física correctament executada, la vivència neix per si mateixa» (1988 : 262). La psicotècnica de Stanislavski torna a expressar-se com a conseqüència del primer postulat (la interrelació entre cos, ment i emoció) i deixa clar que així s'aconsegueix «atreure per reflex la vida espiritual amb la vida física» (1988 : 265). Realitzant una acció d'una manera correcta, l'emo-

ció hi serà present ineluctablement, «a diferència del que fan altres actors, obstinats a viure primer el paper, confiant que després, a més, vindrà la resta. Però això passa molt poques vegades. És difícil experimentar vivències si el paper encara no s'ha viscut» (1988 : 265). És a dir, el treball de taula serveix per a preparar el viatge que es recorrerà durant els assaigs *dempeus*, però no per sentir anticipadament les emocions pròpies del personatge. Aquí es dona la importància justa al recurs de la *memòria emotiva*, mitjà que Stanislavski utilitzava al començament perquè els actors trobessin, no solament en les seves vides sinó també en esdeveniments que coneguessin, situacions similars a les del seu personatge per a entendre millor les accions a realitzar, trobar els objectius més apropiats i els tipus de sensacions que s'experimenten en casos com aquests.

En molts dels manuals d'interpretació dedicats a Stanislavski es posa èmfasi en la vessant emocional de la seva aportació a l'art dramàtic. Sens dubte tindran part de raó, però no tota. Si s'estudien a consciència els escrits de Stanislavski veiem que recomana a qualsevol actor mancat d'imaginació que abandoni el teatre, però mai arremet contra els actors poc emocionals. També afirma que, en la creació, en el procés dels assaigs, «la imaginació és l'avantguarda que guia l'artista» (1994 : 100), però no ho són, en contra del que es pugui pensar, la sensibilitat o l'excitació dels seus sentiments. Així doncs, la imaginació, juntament amb l'entusiasme del que hem parlat abans, apareixen en el quart postulat, que nosaltres enunciem així:

POSTULAT 4: *L'entusiasme i la imaginació són la guia de l'actor*

«Tots i cadascun dels moviments que es realitzen a escena, i cada paraula que es diu, han de ser el resultat directe de la vida normal de la imaginació» (1994 : 18). Aquesta sentència, que ara pot semblar poc transcendent, no ho era en el seu moment considerant la tècnica dels actors d'aquella època, carregada d'amaneraments de l'ofici, de declamacions grandiloqüents, d'una incapacitat per a encarnar personatges individualitzats... En definitiva, Stanislavski demana que la posada en escena expressi, en totes les seves facetes, el món de ficció que planteja l'obra, atenint-se a aquesta fins les seves últimes conseqüències. La seva croada particular no arremetia contra la incapacitat dels actors d'emocionar-se en escena, sinó contra la manca de consideració a les circumstàncies de ficció plantejades a l'obra. A propòsit d'això declara: «Tot el que s'interpreta fredament és perjudicial, perquè inculca l'hàbit d'actuar mecànicament, sense imaginació» (1994 : 119). Quan Stanislavski recomana a tot actor sense imaginació que abandoni el teatre, argumenta que,

quan un artista té aquesta mancança, el director li impedirà crear i acabarà sent «un simple peó a l'escenari» (1994 : 101). En el nucli del Sistema trobem una altra dada fonamental per a comprendre la perspectiva de Stanislavski i des de la qual orienta la seva mirada: la direcció d'actors. Si en els seus volums explica amb tant d'afany els conceptes creats per ell (circumstàncies donades, «si» màgic, memòria emotiva, comunió, adaptació, subtext, superobjectiu...), adornats amb múltiples exercicis que faciliten la seva comprensió, no és perquè entengui que el seu Sistema és un treball de formació d'actors, sinó perquè pretén aclarir els termes que mostrarà més endavant (en el quart volum) i puguin ser aplicats pel director i els actors en la posada en escena d'una obra. En els fragments que ens han arribat (les escenificacions de *Llàstima de seny*, *Otello* i *L'inspector*), trobem exemples clars de com un director guia uns joves actors perquè apliquin en un procés de creació la terminologia i els coneixements que han après anteriorment.

Així doncs, per què bona part del món teatral continua considerant que la contribució a l'art de Stanislavski té a veure amb la formació d'actors? Stanislavski sempre va recalcar que els seus mètodes estaven dirigits al treball en el si d'un grup i no a *actors que es formen individualment*; la finalitat és la posada en escena d'un espectacle d'acord a uns principis comuns entre actors i director, però mai adverteix que els seus mètodes serveixin per formar actors *en general*. Stanislavski parla del «*mètode*» que utilitzava la seva companyia el 1898 (1997b : 15) quan, en aquella època, encara no havia inventat el Sistema famós. Llavors, per a ell, en què consisteix aquest «*mètode*» que tantes vegades va canviar i que preexistia abans de la creació mateixa del famós Sistema del que tant es parla? Sens dubte el mètode preexistent no pot ser altra cosa que la manera que tenia Stanislavski de dirigir els seus actors del TAM durant els assaigs. La manera amb què aplica la paraula *mètode* o *sistema* és la que continuava utilitzant el 1931, el que fa pensar que només hi ha una manera d'interpretar Stanislavski quan parla de *mètode* o de *sistema*: l'entén com un conjunt de pràctiques realitzades amb la seva companyia i que, amb el pas dels anys i dels múltiples processos de posada en escena va anar canviant, sense arribar mai a ser fix i invariable. Aquestes pràctiques no tenien la simple finalitat de formar els seus actors perquè, com és sabut, en l'elenc del TAM figuraven algunes de les estrelles més importants del país. Aleshores, si els actors no eren principiants i no tenien necessitat de formar-se, per què realitzaven canvis de metodologia? Doncs per aconseguir millors resultats d'acord amb els principis estètics que guiaven el TAM, és a dir, per trobar noves maneres d'emprar el talent més eficaçment. En resum: per a variar els mecanismes de la direcció d'actors.

Arran de la bona amistat que havia fet amb gent de teatre dels Estats Units, aquests li van demanar a Stanislavski d'escriure uns llibres per ajudar a entendre la seva visió de l'ofici actoral. Stanislavski, en principi, era extremadament reaci a publicar-los perquè «tenia por que la paraula escrita arribés a assumir el caràcter d'una gramàtica inalterable, una regla inflexible, una espècie de Bíblia» (1997b : 10); finalment va acceptar la publicació davant la possibilitat que la seva lectura impulsés altres persones a buscar el seu camí teatral. Tot i així, van ser i són considerats encara com una part d'un «mètode per a la formació d'actors inexistent» (2000 : 92), com bé subratlla Melendres.

8. Cinquè postulat

Cap al final de la seva vida Stanislavski desconfiava de la manera amb què havia dirigit els seus actors. Al cap de molts anys de proves i errors, havia arribat a la conclusió que el treball de taula era improductiu. En lloc de ser un estímul per a l'actor perquè trobés els ressorts individuals per a crear el seu paper, a la pràctica deixaven que Stanislavski assumís aquesta tasca. Ell acabava extraient del text la seva noció de les circumstàncies a tenir en compte, les accions que emprèn cada personatge, els objectius correctes per animar les accions... Stanislavski decideix posar fi, d'una banda, a la passivitat dels actors pel que fa a la creació i, per l'altra, a la desmesurada autoritat que li estaven concedint com a director. La seva tan anhelada meta de treballar amb actors lliures i creatius i d'establir amb ells una corresponsabilitat artística s'esvaïa. Per això elimina el treball de taula del període inicial dels assaigs, perquè és l'etapa del treball en què els actors han d'assentar una relació lliure i creativa amb l'obra. Stanislavski entenia que en aquella primera fase el director, amb el seu coneixement previ de l'obra i les seves solucions previstes per a la posada en escena, podia coartar la creativitat dels actors. Per a resoldre aquest problema fa servir un principi que ja havia utilitzat, i que ara li permetia veure una nova manera de començar un procés d'assaigs sense els inconvenients que tant volia evitar. Aquest principi, que aquí convertim en cinquè postulat de les seves idees és el següent:

POSTULAT 5: *Conèixer significa sentir*

Anteriorment havia aplicat aquest postulat per aclarir que, en l'anàlisi de l'obra, l'actor no ha de centrar-se en aspectes historicistes ni perdre's en raonaments saberuts, sinó que ha d'utilitzar la raó per trobar les eines emocionals

que el mobilitzin després a l'acció. *Conèixer el text* equivalia a trobar motius que fessin néixer el desig d'actuar, trobar les vies oportunes per despertar una imaginació activa i no passiva; en definitiva, conèixer el text suposava trobar les fonts de l'entusiasme artístic personal convertint les premisses en experiència personal. Com que ja no creia en la utilitat de l'anterior manera d'abordar l'obra, Stanislavski va decidir emprar una conseqüència del segon postulat («Crear una cosa pròpia és preferible a executar-ne una d'aliena»). Arriba a la conclusió que és més difícil extreure material útil d'un text que d'accions pròpies i, per això, proposarà als actors que comencin a assajar sense haver après encara el text. D'aquesta manera els actors troben una manera personal i activa d'apropar-se a la ficció. Conèixer l'obra significa, ara, experimentar-la per l'estudi de les accions. Dividint el text en fragments escenificables (anomenats *successos* o *esdeveniments*), entre els actors i el director es van desgranant a poc a poc les circumstàncies de cada situació dramàtica i, a mesura que es van realitzant les improvisacions que recreen cada situació, es va reconduint l'actuació afegint noves circumstàncies que apropen cada vegada més l'acció que el text expressa. Amb aquesta manera d'abordar el procés creatiu, Stanislavski aconsegueix el seu propòsit: «sigui quin sigui el personatge que interpreti l'artista, haurà d'actuar sempre en nom seu, sota la seva responsabilitat» (1988 : 308).

Stanislavski creia que un actor havia de poder escollir la vida que representa i no reproduir accions per obligació. Gràcies a l'elecció accessible, l'actor dedueix què farà que se senti *en el paper* i així, més endavant, reconeixerà el personatge *dins seu*, sense haver-se forçat a entendre racionalment el seu comportament. Conèixer el paper significa reconèixer sensacions pròpies en una seqüència d'accions, utilitzant paraules inventades per l'actor mateix i adequades a les situacions que investiga. A mesura que la investigació es va tornant més complexa i similar als plantejaments de l'obra, arriba un moment que per continuar avançant no hi ha més remei que utilitzar les paraules escrites per l'autor. Aquestes s'adapten a la seqüència d'accions físiques creada, i amb la influència d'aquesta novetat la seqüència millorarà i acabarà fixant-se.

Veiem així com el treball de taula s'ha convertit en una *anàlisi activa* i les accions físiques són recolzades per les circumstàncies donades. En aquest moment sorgeix una altra idea clau per a entendre aquest nou enfocament de la direcció d'actors: «el que és important no és l'acció en si sinó l'impuls espontani per a realitzar-la» (1988 : 317). La seqüència d'accions físiques no són importants *per elles mateixes*, sinó els impulsos que hi condueixen. Per això, si els impulsos es mantenen, l'acció física no es torna mecànica, està «animada des de l'interior; oculta una vivència» (1988 : 320) i, el més important, si

els impulsos estan ben definits, l'acció física pot ser modificada sense perjudici de trencar la línia d'actuació de l'actor. Aquí veiem expressada d'una altra manera la noció de vivència que sosté Stanislavski, un concepte que suposa la conjunció d'accions físiques amb les forces interiors que les provoquen. D'altra banda, aplicant aquesta metodologia, Stanislavski fa evident que la tasca de l'actor no és la de seguir el text que pronuncia el seu personatge, sinó una línia d'accions físiques i impulsos. Stanislavski diu d'això: «Al sortir a l'escenari no penseu en cap altra cosa que no sigui la millor interpretació dels objectius i de les accions fonamentals de l'esquema» (1988 : 212).

9. Sisè postulat

Entre la professió teatral, i fins i tot entre gent que no hi té cap relació, existeix el terrible malentès que el treball de Stanislavski se centra en aspectes psicològics amb elements psicoanalítics. Si haguéssim d'assenyalar algun culpable d'aquest fet, potser seria Boleslavski. Proclamat com a profeta del Sistema en el món capitalista, ell va ser qui ensenyava i escrivia coses com, per exemple: «En aquest moment vostè ha sofert, ha sentit profundament. Aquestes són dues coses sense les que no es pot fer cap art i especialment l'art teatral» (1989 : 18). Aquest martiri que l'actor havia d'estar disposat a patir era utilitzat també per aquest pedagog en les seves classes, amb tècniques com fer que un actor relatés un esdeveniment traumàtic. Quan ja li lliscaven les llàgrimes a dojo, Boleslavski feia que digués el text del seu personatge. Aquests mètodes estaven basats en la idea que els records d'un actor han de constituir la base de l'emoció del seu personatge. Respecte a aquests records, Boleslavski creia que «quan un els desperta, pot controlar-los, pot utilitzar-los, aplicar-los en el seu ofici» (1989 : 36). Així ho explica en un llibre, en el que li diu a una alumna que «el seu veritable treball l'ha de fer sola —totalment en el seu interior» (1989 : 40). Per contra, Stanislavski va deixar sempre ben clar que el sentiment i l'emoció no poden ser el motor de la interpretació. Mai va deixar de repetir de moltes maneres diferents una idea que aquí considerem el sisè i últim postulat:

POSTULAT 6: *Es pot controlar el cos però no les emocions* (1988 : 131)

Stanislavski no va arribar mai a desprendre's d'aquesta fama. Pretenia que l'actor es comportés en les circumstàncies assenyalades en l'obra com ho farien els personatges representats si fossin individus vius i reals. Demanava una interpretació vivencial que, com hem dit, mobilitzés no solament el cos

sinó també la voluntat de l'actor. Si aquesta voluntat arrossegava amb ella l'emoció adequada, el treball seria ja perfecte. Però ell sabia que la tècnica per arribar a aquest punt hauria de transitar per un camí que no anés directament a buscar l'emoció. Aquesta tècnica no garanteix més que una partitura apropiada per a aquesta finalitat, un camí possible i no sempre eficaç, una base amb què dirigir els actors perquè tinguin armes apropiades en cada representació. Si finalment l'emoció arriba o no, poc importa. Com diu Stanislavski referint-se a aquest tema: «La inspiració només arriba els dies festius» (1988 : 287).

10. Teoremes del Sistema

Seguint el nostre objectiu de demostrar que el Sistema constitueix una teoria, hem enunciat fins aquí els postulats que, al nostre entendre, formen la base científica d'aquesta pràctica. Continuant amb la tasca, desentrellarem algunes afirmacions deduïdes dels postulats exposats i que denominarem *teoremes*, per continuar amb l'argot científista que hem seguit fins ara. Ens estalviarem les cadenes de deduccions lògiques que ens han portat a la formulació dels esmentats teoremes a partir dels postulats, perquè aquesta tasca, a més d'àrdua de llegir, estendria aquest escrit més enllà del que és raonable. Ens referirem, això sí, a alguna aplicació pràctica de cada teorema en el treball de Stanislavski i/o la seva relació amb altres referents.

TEOREMA 1: *Mitjançant una tècnica conscient es pot accedir a l'emoció*

Aquest és el fonament de la psicotècnica de Stanislavski. L'element mental conscient i l'element corporal són la base de la creació d'un ésser escènic que harmonitzi tres característiques bàsiques de l'organisme humà: raó, acció i emoció. Quan això s'aconsegueix, se sol dir que l'actor actua *orgànicament*. Actuació orgànica i vivència són com sinònims en el llenguatge stanislavskià. La imprecisió amb què s'empra l'adjectiu *orgànic* en el llenguatge teatral és la font de molts malentesos. Thomas Richards, deixeble de Grotowski, afirma que pel seu mestre l'organicitat «significa viure d'acord amb les lleis naturals, però a un nivell primari» (2005 : 113). Com veiem, l'ambigüitat amb què es presenta el que és *orgànic* va lligada, sobretot, a la dificultat d'un director a discernir quan un actor harmonitza adequadament raó, acció i l'emoció. L'organicitat és l'objectiu final de la psicotècnica de Stanislavski, però l'affirmació que un actor està sent més o menys orgànic sempre serà dubtosa. En la seva

última etapa, Stanislavski arriba a la conclusió que només es poden controlar les accions físiques i reclama als seus actors que en el treball prescindixin de tota referència al que és emotiu. Aquest territori pertany en exclusiva a l'actor. En rigor, el director només pot observar i treure conclusions fiables de l'acció física perquè el seu coneixement de l'aspecte emocional de l'actuació és especulatiu i no directament comprovable. Aquí trobem una altra vegada una característica del treball pràctic de Stanislavski en què les regles conductores no obeeixen exclusivament al treball de l'actor sinó a la relació comunicativa del binomi actor-director.

Stanislavski és dels primers directors que es planteja renovar el fet teatral utilitzant una nova metodologia de treball. Aquest fet, aparentment estrany en l'art teatral, s'alinea amb la llavors nova noció d'entrenament físic aplicada al món de l'esport. Més entrenament suposa una preparació més gran per a la confrontació esportiva, el que proporciona més possibilitats de victòria. L'entrenament físic, que suposa la «repetició sistemàtica d'una sèrie de gests esportius» (2002 : 157), i que produeix «modificacions estructurals i funcionals en la morfologia corporal, les funcions contràctils i elàstiques musculars, l'activitat metabòlica general, les respostes d'adaptació cardiovascular i respiratòria i el sistema regulador neuroendocrí», és adaptat en el terreny teatral de diverses maneres. Les més famoses adaptacions de començaments del segle xx són la psicotècnica de Stanislavski i la biomecànica de Meierhold. Totes dues volen instaurar regles objectives que governin el comportament de l'actor a escena, creant nous patrons de conducta que trenquin amb la tradició teatral del moment. No és gens estrany que aquestes dues tècniques apareguin a Rússia, un país on, des dels últims anys del segle XIX, Pavlov establia les bases del condicionament clàssic. Això va suposar, més enllà de les seves repercussions científiques, la confirmació que la conducta de les persones pot ser eficaçment modificada utilitzant les tècniques adequades. Com bé afirma Barba «des del punt de vista de la tradició teatral l'exercici era una aberració, perquè era impossible veure quina utilitat tenia per a un actor en escena» (Féral, 2004 : 32). Malgrat les variades finalitats dels exercicis, no tenen relació directa amb la interpretació de personatges, sinó que «constitueixen més aviat uns models de dramaturgia, de composició, no a nivell narratiu, sinó a nivell orgànic» (Féral, 2004 : 33). Si el teatre actual li deu alguna cosa a Stanislavski i Meierhold, entre d'altres, és, abans que res, la noció que l'actor ha de treballar el seu instrument (cos i ment) perquè respongui a les premisses donades autònomament i amb accions.

TEOREMA II: *Els actors han de crear les accions que representen*

D'aquest teorema se'n dedueix un altre igualment d'important: els actors han de ser creadors. I que comporta *crear*? Doncs bé, al segle XVII Sarbiewski afirmava que el poeta «crea una cosa nova» i, a més, «tal com ho fa Déu» (Tatarkiewicz, 2001 : 283). Era la primera vegada que el verb llatí *creare*, que designava des de molts segles abans la creació divina del món a partir del no res (*creatio ex nihilo*), s'aplicava a temes humans. A partir de llavors, creació, creador i creativitat apareixen amb freqüència en la teoria de l'art. En el segle XIX, la tradicional associació entre art i bellesa es trenca en benefici de la de l'art i la creativitat; la creativitat s'associa llavors a la «producció d'una existència de ficció» (2001 : 297), que la circumscriu en exclusiva al terreny de l'art, segons afirma Tatarkiewicz. Artista i creador són acceptats com a sinònims i, en aquest paradigma, conviuen dues visions de l'art : la que considera que tot art és creació i la que creu que *només* el bon art és creatiu. Tanmateix, les dues tendències acullen el *procés mental* de l'artista com l'objectiu mateix de la seva activitat. El pensament de Stanislavski rau en aquesta visió de la creativitat del segle XIX, perquè demana als seus actors que siguin artistes, creadors, és a dir *productors d'una existència ficcional*.

TEOREMA III: *L'art teatral ha de tenir un fonament i un propòsit*

Plató ja considerava que «s'ha d'utilitzar la finalitat com a causa principal per explicar-ho tot» (2000 : 49). Aquesta concepció de la realitat va ser reformulada per Aristòtil quan manifestava les quatre causes que ha d'estudiar la Física per a reconèixer la realitat: causa material, causa formal, causa eficient i causa final. En el posterior desenvolupament de la ciència, les causes eficients s'han considerat preeminents i les causes finals han passat principalment al territori de la teologia. Quan els científics s'han deixat guiar per la noció de finalitat han obtingut fracassos rotunds. Així doncs, què va fer creure a molts que el comportament de la realitat obeeix a una finalitat? Segurament, l'estructura mateixa de l'acció humana (el component mental de la qual confereix a les seves accions un sentit o significació subjectiva) trasllada aquest comportament al de la realitat observable. S'aplica així el molt dubtós sil·logisme següent: si la meua voluntat dirigeix les meves accions d'acord amb una finalitat (corro per agafar el metro, treballo per guanyar diners, somric per dissimular la vergonya...), aleshores les accions de la realitat observable també tenen una finalitat d'acord amb una voluntat que les dirigeix (Déu o instàncies similars). Aquest esquema de pensament s'expressa en el *Timeu* de Plató, mostrant la modulació següent:

El món és, en efecte, la cosa més bella que s'ha produït i el seu creador la millor de les causes. L'univers així engendrat ha estat doncs format segons el model de la raó, de la saviesa i de l'essència immutable, del que es dedueix com a conseqüència necessària que l'univers és una còpia (2000 : 671).

Malgrat que Stanislavski no sigui un platònic confés ni el seu treball tingui relació evident amb la filosofia, sí que opera en el terreny teatral amb principis similars. En el seu teatre l'*univers* és la representació teatral, i el *model* de referència de l'esmentat univers és el text teatral o, en últim cas, la parcel·la de la realitat a què alludeix la ficció dramàtica. Els practicants de l'art teatral són, seguint el símil platònic, creadors. Disposen d'un fonament per a la creació (el fragment de realitat evocat pel text) i un propòsit (la representació).

TEOREMA IV: La interpretació actoral i la direcció d'actors han de ser coherents amb el propòsit general de l'espectacle

Aquest teorema té una importància fonamental perquè implica que tota obra necessita una manera individualitzada d'aproximar-s'hi, tant en la seva plasmació escènica (la interpretació) com en el camí escollit per extreure'n el material representable (la direcció d'actors). Stanislavski mateix ho deia: «No hi ha receptes». Cada companyia té els seus interessos i el seus dissenys artístics i són els que han de condicionar els procediments i la forma final. Malgrat tot, «la tendència cap al superobjectiu ha de ser ininterrompuda, ha de recórrer tota l'obra i el paper» (1994 : 321), i aquesta màxima és vàlida per a tota obra, sigui la que sigui.

TEOREMA V: La tasca de l'actor consisteix a convertir les premisses donades en accions d'acord amb el procés de creació

Aquest teorema implica també que les accions i vivències que executa un actor no es troben en les premisses preses com a punt de partida (el text dramàtic, les idees del director o dels actors mateixos, els condicionaments per l'escenografia, el vestuari...). La idea subratlla la radical diferència que existeix entre el text teatral i el teatre. En el text teatral només es troben estímuls que inciten l'actor, en virtut de la seva tècnica, a realitzar accions. Tots aquests estímuls poden ser percebuts per qualsevol altra persona al llegir el text, però si no té la tècnica necessària, no podrà transformar-los en signes teatrals. Stanislavski, fill d'un segle que va veure florir el gust per la novel·la, coneixia

la poderosa influència que exerceix un text escrit en la imaginació del lector. Conscient d'aquest poder, decideix utilitzar el món ficcional que desencadena la lectura i convertir-lo en la font de la creació. El text teatral, després de Stanislavski, deixa de ser una partitura vocal que s'acoblarà als costums de l'escena per convertir-se en l'aliment de la imaginació dels actors. Després d'aquesta aportació de Stanislavski, qualsevol teatre posterior pot entendre's com una col·lecció d'estímuls que, gràcies a la imaginació, es transformen en acció.

*TEOREMA VI: Dirigir actors és estimular la seva imaginació
i comprovar la correcta adequació de les seves accions
al propòsit de l'espectacle*

Tornant al símil platònic que hem utilitzat abans, un director ha de tenir presents, sobretot, els fonaments de partida del treball i els propòsits que preten aconseguir. El procés intermedi de conversió d'una realitat en una altra correspon als actors, que s'encarreguen de comprovar si les premisses de partida poden desembocar en els objectius plantejats. Durant els assaigs es realitzarà la investigació per comprovar la validesa de les suposicions prèvies. A propòsit d'això Melendres arriba a una conclusió semblant i més depurada que la que aquí s'expressa afirmant que l'assaig és el

moment en què cada actor posa a prova les seves hipòtesis de treball sobre el personatge que ha d'interpretar en el marc d'un sistema de convencions prèviament determinat pel director (gairebé sempre sense explicitar-lo), pel productor públic o privat o, en el cas ideal, per un equip estèticament i ideològicament afí (2000 : 33).

En relació amb aquest teorema, Stanislavski diu el següent:

Es pot aconsellar als directors que no tractin d'imposar res als artistes i que no els temptin amb el que no estigui dins les seves possibilitats, sinó que provin d'atreure'ls fent que siguin els actors mateixos qui demanin a la direcció el que necessiten per a la realització de les accions físiques simples (1988 : 336).

En cap moment el director ha de provar d'imposar el seu concepte, sinó que, al contrari, obligarà els actors a fer preguntes perquè busquin allò que necessiten per a les accions físiques (1988 : 378).

TEOREMA VII: *Tota premissa que no estimula la imaginació de l'actor no és un estri per a la creació*

Encara que s'escapi del contingut estricte d'aquest teorema, és important valorar aquí un tipus particular de premisses no dirigides a estimular la imaginació de l'actor. Es tracta de les premisses que proven d'eliminar una conducta considerada poc desitjable en l'actuació d'un actor. Sovint, quan un actor actua d'una manera no admesa com a vàlida per un director, aquest li demana que eradiqui determinades manifestacions de la seva actuació, amb una actitud que pot fluctuar entre el consell cortès i l'agressió física. Aquest tipus de pràctiques han estat estudiades profusament en psicologia i responen a la denominació genèrica de *càstig*. En l'actualitat hi ha múltiples opinions sobre la matèria, però s'ha arribat a la conclusió que el càstig, correctament administrat, funciona. Tot i així, nombrosos estudis han demostrat que administrar un càstig no solament suprimeix la resposta castigada sinó també comporta la supressió d'altres respostes considerades com a vàlides. Però, per si això fos poc, després de la utilització del càstig, en ocasions «els efectes secundaris són molt més difícils de manejar que les respostes originals no desitjades» (1999 : 366). Els efectes secundaris es reflecteixen en el castigat i poden provocar-li agressivitat, desigs d'escapar de la situació de càstig i, sobretot, una associació de l'estimulació aversiva amb la persona que administra l'estímul. Són fenòmens que qualsevol que hagi tingut un experiència teatral significativa ha pogut observar, provocar o patir. Com que, en essència, la figura del director pretén orientar o manipular la conducta *escènica* de l'actor (i en ocasions també la conducta personal), no s'han de menystenir les repercussions dels estudis de la psicologia en la direcció d'actors. Per això, l'ús del mode imperatiu en formulacions com «No facis tal cosa», s'ha de fer amb cautela, perquè no és un tipus d'indicació que impulsi la imaginació sinó que, al contrari, la restringeix o fins i tot la fa fugir. Contra aquest tipus de pràctiques teatrals ens adverteix el teorema VII.

TEOREMA VIII: *L'actor és l'única figura imprescindible en l'art teatral*

Dels escrits de Stanislavski es desprèn que, com que les accions de l'art teatral han de ser creades pels actors, i com que les esmentades accions no existeixen en les premisses de partida (s'hi ha d'incloure el text dramàtic), l'actor és l'única figura imprescindible en l'art teatral, perquè aquest es basa en l'acció executada. En els nostres dies, aquest teorema està tan integrat en la realitat teatral que poc queda a dir-ne, llevat que, tot i ser donat per cert, a la pràctica la seva noció s'aplica plenament ben poques vegades.

TEOREMA IX: *La figura del director és prescindible, però no la seva funció (trobar estímuls adequats per a la creació actoral i supervisar la correcta conversió dels estímuls en signes vàlids)*

Aquest teorema no va ser mai expressat així per Stanislavski però, al contemplar el conjunt de les seves afirmacions com una teoria i realitzar la deducció d'enunciats que es desprenen dels seus postulats, ens trobem amb aquesta i amb d'altres afirmacions que superen l'àmbit de referència. Com tota bona teoria, els seus principis no solament pertanyen al seu autor sinó també al món del pensament i, un cop mort Stanislavski, amb la millora o l'anàlisi de la teoria es pot arribar a conclusions que potser ell mai va preveure. Tot i així, fins i tot Stanislavski va arribar a afirmar:

Mentre el nostre art no arribi als graus més alts de perfecció en el camp de la psicotècnica per possibilitar a l'actor que pugui assolir tot sol, sense ajuda aliena, els seus objectius de creació, hem de recórrer als oficis del director i d'altres participants en l'espectacle, en les mans dels quals descansen la varietat de decorats, els esquemes de moviments, els jocs de llums, els sons i d'altres estímuls (1994 : 237-238).

Aquesta afirmació, per la seva singularitat i atreviment, ens ofereix la primera mostra del que constitueix una predicció de la teoria de Stanislavski (condició *sine qua non* per a determinar si les idees de Stanislavski poden acreditar-se com a teoria). Prediu que arribarà un moment en què grups d'actors realitzaran espectacles sense la necessitat d'un director, un fenomen encara no molt estès però en el que, sens dubte, es poden incloure experiències teatrals com els *matxs d'improvisació* o certes formes parateatrals. Aquí se'ns ofereix una dada singular de la seva visió de la direcció d'actors: la figura del director és passatgera i la seva aparició oficial a finals del segle XIX va ser per una raó conjuntural. El director és una figura de transició, la finalitat del qual és governar l'actuació dels actors mentre la metodologia de la creació no estigui prou depurada i integrada en ells mateixos, de manera que puguin crear autònomament. Aquí tenim perquè en els seus escrits Stanislavski atorga una relativament escassa importància a la figura del director. Ell escriu sobre l'ofici de l'actor en un període en què aquest es complementa amb la direcció d'actors, però considera que la direcció correcta és precisament la que aconseguixi fer invisible o prescindible la figura del director. I aquesta invisibilitat que reclama també es fa patent en els seus escrits. Així, d'aquesta concepció es pot deduir:

1. Un director ha finalitzat el seu treball quan aconsegueix que un grup d'actors pugui treballar sense ell.
2. Un bon director és aquell que aconsegueix fer-se prescindible.

Encara que puguin resultar paradoxals i extravagants afirmacions com aquestes, resulten crucials per a entendre Stanislavski. Troba necessària la seva psicotècnica, entesa com un procediment per a dirigir l'actuació dels actors, només pel fet que la inspiració i el talent rares vegades són presents en els actors d'una manera total. Com que l'estat ideal és gairebé utòpic, la direcció d'actors ha de ser l'encarregada de fer possible d'apropar-s'hi. Si s'aconsegueix, no solament la tècnica ha de desaparèixer, sinó també el promotor de la tècnica: el director.

TEOREMA X: Un actor pot crear sense un text dramàtic previ, però no sense premisses, per mínimes que siguin

Aquest teorema és una altra de les prediccions de la teoria de Stanislavski que posteriorment van demostrar la seva validesa. Els múltiples grups que al llarg del segle XX van defensar la creació col·lectiva, van corroborar aquest teorema predictiu, creant espectacles sense partir d'un text previ sinó de premisses de diferent naturalesa. Així ho deia Stanislavski: «Es pot interpretar una obra que encara no està escrita» (1988 : 305). Encara que en el seu treball mai va preveure una possibilitat semblant, la seva metodologia li va fer suposar tal afirmació. Tot i estar convençut que «és inútil fantasiar “en general”, sense un tema fermament plantejat» (1994 : 118), per a ell aquest no ha de ser necessàriament el text teatral sinó qualsevol altre que susciti en l'actor una imaginació activa. És per això que en aquests teoremes introduïm la noció de *premissa teatral* com a referent des del qual es realitza la creació.

És necessari destacar que els actors de la Commedia dell'arte, indubtablement anterior a Stanislavski, ja havien demostrat que es pot actuar sense partir d'un text fermament establert i, en aquest sentit, aquest teorema X no constitueix una novetat en la història del teatre. Ara bé, com que Stanislavski parteix de premisses radicalment diferents de les de la Commedia, també considerem que es pot veure aquest teorema com una predicció, en el sentit que, agafant altres camins, endevina una línia de treball que va més enllà del que va experimentar al TAM.

TEOREMA XI: *El director ha de conèixer la tècnica dels seus actors per influir correctament en les seves accions*

Atesa la influència de la imaginació d'un actor en les accions que realitza, i com que només l'actor té accés directe a aquesta font, l'única via per la qual el director pot influir en les accions dels seus actors és coneixent el procediment de conversió d'allò imaginat en accions, és a dir, coneixent la tècnica actoral. La tècnica s'associa molt sovint amb la forma corporal i vocal que adopta la conducta d'un actor. Stanislavski no alludeix a aquesta definició quan parla de tècnica. Per tècnica entén la metodologia de la creació, la idiosincràsia particular que permet transformar estímuls mentals en accions. En resum, per a ell la tècnica no compromet la part *física* de l'actor sinó tota la seva integritat. La tècnica, per a Stanislavski, és psicotècnica.

TEOREMA XII: *Director i actor han de compartir la mateixa metodologia de creació*

Què s'entén per metodologia compartida? Si ens fixem en el treball de Stanislavski, trobem les següents característiques: visió integral del fenomen teatral, delimitació de les funcions d'actors i director, claredat respecte als objectius de l'art de l'actor, terminologia compartida entre actors i director, planificació del període d'assaigs... Totes aquestes nocions confirmen una altra indubtable aportació de Stanislavski en l'art dramàtic com és establir les bases per a la formació de companyies teatrals estables contemporànies.

De la necessitat d'un nou organisme —diu Copeau en una entrevista de 1926— sorgeix la necessitat d'una escola, però no ja com una simple agrupació d'alumnes dirigits per un únic mestre, sinó com una veritable comunitat capaç, a partir d'això, de ser autònoma i de poder respondre a les seves pròpies necessitats (Barba i Savarese, 1988 : 35).

L'assoliment més gran de Stanislavski va ser, seguint les paraules de Copeau, l'incalculable valor humà del seu Teatre d'Art.

11. Verificació de la hipòtesi

El nostre viatge amb Stanislavski està arribant a la seva fi. Queda només veure si el nostre treball ha pogut aclarir alguna cosa respecte a la veritat de la hipòtesi formulada com a motor del present escrit (*L'anomenat Sistema de Stanislavski és una teoria sobre la direcció d'actors.*) Hem pretès, en primer lloc, demostrar la qualitat teòrica del Sistema. Creiem haver-ho aconseguit després d'assolir els següents resultats:

1. Establir els paràmetres (postulats) en els que se sosté el Sistema.
2. Deduir tot un conjunt d'afirmacions (teoremes) sobre la base dels paràmetres anteriors.
3. Comprovar la seva correspondència amb casos pràctics extrets del treball de Stanislavski i d'algun altre referent.
4. Enunciar prediccions del Sistema que van demostrar ser aplicables a la pràctica teatral.

Per tot això podem afirmar que el Sistema pot ser considerat, en efecte, un teoria en tota regla. Demostrar que, a més, és una teoria que versa sobre la direcció d'actors, seria, a hores d'ara, gairebé redundant. Durant tot el discurs hem anat desgranant els motius que fonamenten la nostra hipòtesi. Afirmar, per exemple, que *director i actor han de compartir la mateixa metodologia de creació* (Teorema XIII) no és comprensible si la nostra hipòtesi no és certa. Els teoremes deduïts indueixen a pensar, això sí, que ens trobem davant d'una teoria que no solament concerneix la direcció d'actors sinó també la totalitat de l'art teatral.

Es podria pensar en aquest moment que la conclusió a la que hem arribat és banal perquè molts autors han definit el Sistema en termes de teoria. Tot i així, amb aquest escrit s'ha intentat, d'una banda, demostrar el perquè d'aquest lloc comú i, d'altra banda, s'ha volgut rebatre la idea que el Sistema és un mètode de formació d'actors, idea àmpliament estesa en àmbits que, com el nostre, mai han conegut el Sistema en profunditat.

12. Conclusió

La nostra pretensió de demostrar l'existència d'una teoria sobre la direcció d'actors és un intent d'estimular noves investigacions d'aquesta disciplina. Treballs pioners com el de Jaume Melendres amb el seu llibre *La direcció dels*

actors han de ser secundats per nous impulsos. Escrutar com Stanislavski va aplicar els descobriments del món de la ciència i de l'art del seu temps pot ser, per a tots nosaltres, un estímul des del qual emprendre projectes similars. Aquesta tasca requerirà notables esforços però oferirà, sens dubte, resultats productius. Es podria renovar la pràctica teatral aplicant coneixements d'altres àmbits no artístics. Aquesta és una gran lliçó que ens va donar Stanislavski. Apliquem-la.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1999): *Métafísica*. Mèxic, Porrúa.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. (1988): *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Mèxic, Gaceta.
- BARBANY, J. R. (2002): *Fisiología del ejercicio físico y del entrenamiento*. Barcelona, Paidotribo.
- BOLES LAVSKY, R. (1989): *La formación del actor*. Madrid, La Avispa.
- DOMJAN, M; BURKHARD, B. (1999): *Principios de aprendizaje y de conducta*. Madrid, Debate.
- FÉRAL, J. (ed.) (2004): *Os camiños do actor*. Vigo, Galaxia.
- HAWKING, S. W. (2002): *Historia del tiempo*. Barcelona, Crítica.
- KNÉBEL, M. O. (1981): *Acerca del problema de la metodología del análisis de los elementos interiores y exteriores del papel a través de la acción*. A AA. VV. *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*. Seminario Internacional, 19-26 d'abril de 1981. Moscou, Centre Soviètic de l'Institut Internacional del Teatre.
- (1999): *El último Stanislavski*. Madrid, Fundamentos.
- (2000): *La palabra en la creación teatral*. Madrid, Fundamentos.
- MELENDRES, J. (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PLATÓN (2000): *Diálogos*. Mèxic, Porrúa.
- RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, Alba.
- SCHÜTZ, A. (1993): *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona, Paidós.
- (2003): *El problema de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu.
- STANISLAVSKI, C. (1986a): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires, Quetzal.
- (1986b): *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Buenos Aires, Quetzal.
- (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Quetzal.

- (1994): *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires, Quetzal.
- (1997a): *Mi vida en el arte*. Madrid, La Avispa.
- (1997b): *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza.
- TATARKIEWICZ, W. (2001): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
- TEJEDOR, C. (1991): *Historia de la filosofía en su marco cultural*. Madrid, SM.
- TOPORKOV, V. (1961): *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires, Fabril.
- ZOLA, É. (1989): *El naturalismo*. Barcelona, Península.

