

RAMON SIMÓ I VINYES

LA RETÒRICA  
DE L'EMOCIÓ  
APROXIMACIÓ  
AL SISTEMA  
STANISLAVSKI



26

75 ANIVERSARI

MONOGRAFIES DE TEATRE  
INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA



FOTO: Àngel Catena

Ramon Simó i Vinyes (Tarragona, 1961) és llicenciat en Filosofia per la Universitat de Barcelona. Ha seguit diversos cursos a l'Institut del Teatre de Barcelona, on ara és professor del Departament de Direcció Escènica. Ha estat director de l'Escola d'Art Dramàtic Josep Ixart de Tarragona, i és professor de l'Escola d'Òpera de la mateixa ciutat.

Dirigi el Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona —regit per Ricard Salvat—, amb el qual, i en col·laboració amb Jesús-Francesc Massip, ha participat en diversos festivals a l'Estat espanyol i a l'estranger, com també al I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement, en les actes del qual veu publicada l'adaptació *Lo Canonatge Ester Convida Festes*. Ha treballat professionalment d'escenògraf, entre altres, en els espectacles *Ob, els bons dies*, de S. Beckett —juntament amb Pere Noguera—, i *Primer Amor* —en col·laboració amb Damià Montes—, dramaturgia de José Sanchis Sinisterra sobre un conte de Beckett proposat per El Teatro Fronterizo, en el si del qual ha participat en diversos espectacles, seminaris i treballs de laboratori. Ha publicat articles sobre teatre a diaris i revistes i és autor, juntament amb J.F. Massip, de l'estudi *L'actor en el teatre medieval*.

*La Retòrica de l'Emoció. (Aproximació al Sistema Stanislavski)* vol acostar-se a la resposta de dues qüestions fonamentals: d'una banda, la possibilitat de fer una exposició analítica, coherent i concisa dels treballs de Stanislavski; de l'altra, la confrontació de les seves aportacions amb la Psicologia i la Teoria de la Comunicació contemporànies, sempre amb la hipòtesi de l'ús retòric del comportament emotiu.



Monografies  
de  
Teatre  
26



RAMON SIMÓ I VINYES

# LA RETÒRICA DE L'EMOCIÓ

Aproximació al Sistema Stanislavski

Pròleg de Jaume Mascaró

PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE. DIPUTACIÓ DE BARCELONA. INSTITUT DEL  
TEATRE, carrer Nou de la Rambla, 3 i 5 (Palau Güell), 08001-Barcelona.

*Comissió de Publicacions:*

Joan-Josep Abellan  
Francesc Castells  
Jordi Coca  
Guillem-Jordi Graells  
Jaume Melendres  
Josep Montanyès

Coberta de Jordi Fornas.

Il·lustració de la coberta: Nemiròvitx-Dantxenko    Stanislavski, fundadors del  
Teatre d'Art.

Primera edició: desembre de 1988.

© Ramon Simó i Vinyes, 1988.

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

Institut del Teatre

de la Diputació de Barcelona.

Imprès a: Comgràfic/Ingraf S.C.C.L.

Dipòsit legal: B. 16531-89

ISBN: 84-7794-043-6

*Per a Magdalena*

*Als meus pares*





## Pròleg

El lector que mostra el rar seny de començar pel començament, és a dir, per aquest text previ al text que justifica el títol, té dret a ésser advertit de dues coses importants. La primera, que aquest llibre no és exactament un llibre *de teatre*, tot i que és cert que conté una bona exposició de l'anomenat «sistema Stanislavski». El text ens dona molt més que una descripció ordenada de l'obra del dramaturg —encara que això no seria poc, en un país en el qual Stanislavski és més citat que conegut i molt més falsificat que practicat. L'autor té l'atreviment d'oferir algunes hipòtesis sobre les arrels culturals de l'obra de Stanislavski, en especial la decisiva influència de la literatura russa, connectant-la, alhora, amb alguns dels corrents contemporanis tant de la teoria de la comunicació com, sobretot, de la significació i repercussió de les tesis stanislavskianes en el camp de les teories sobre les emocions.

Permeteu-me una breu divagació sobre aquest darrer punt. En tant que el text no pot amagar el seu origen com a treball de llicenciatura en Filosofia —i que com a tal rebé la millor qualificació—, va més enllà d'una exposició sobre l'actor i el món teatral per assajar una reflexió sobre allò que en Stanislavski sembla central: les condicions de possibilitat de fer *creïbles* els personatges, de guanyar el repte de la *versemblança* en la conducta de l'actor. Recordem, però, tot d'una, que en la més pura tradició clàssica *versemblança* no vol dir «realitat» o «possibilitat», sinó quelcom més subtil, que jo m'atreveria a formular de la següent manera: ajust entre el repertori de creences, és a dir, d'expectatives, de l'espectador —perdó per la no del tot involuntària cacofonia— i el sentit de l'acció que es desplega davant seu, que inclou la conducta dels personatges. Si utilitzo l'expressió «repertori de creences» és per motius diversos, dels quals voldria subratllar dos: el conjunt de criteris i valors que els espectadors —o les

persones en general— apliquen *al que passa* no és homogeni ni ben estructurat i, per tant, pot ésser contradictori; segon, les creences i les expectatives es relacionen directament amb la possibilitat de projectar-se afectivament, de «sentir-se implicat» en el conjunt o en algun aspecte del que passa, sigui a l'escena del teatre o del carrer. Dit d'una altra manera —que pot semblar contradictòria i un poc esotèrica—: l'atribució de *versemblança* per part de l'espectador està en proporció directa al grau d'*implicació emotiva* que pateix. Un personatge, per lluny que se'l consideri de la realitat pròpia o immediatament coneguda en el pla de la conducta reflexiva, no deixa d'ésser viscut com a *versemblant* si és capaç d'afectar-nos emotivament. La idea no és nova, sinó més aviat molt antiga. Els grecs ja consideraven la *versemblança* com a element fonamental de l'acció tràgica i, en el camp contigu de l'oratorïa, la «credibilitat» de l'orador que diu el discurs, com a element central de l'eficàcia retòrica.

Aquesta idea que la credibilitat de l'orador (o l'actor) és condició de la seva eficàcia no significa dir que només hi ha una *manera de fer versemblant el discurs (teatral o no teatral)*, sinó que, *com deia abans, com a ajust entre el repertori de creences/expectatives i la representació, la versemblança, i la consegüent eficàcia retòrica, és una realitat convencional*, una convenció, un conveni entre l'actor i l'espectador, el qual varia segons la cultura i/o l'època i funciona de manera bàsicament subconscient, com la majoria de patrons culturals. El que en una època era creïble, avui ja no ho és; el que emocionava els espectadors en altres moments, avui ens pot deixar freds. Això no significa que no hi hagi possibilitat de commoure i d'afectar l'espectador, més enllà del temps i de la cultura; tenim prou consciència de l'eficàcia intercultural i transtemporal de molts espectacles, però...

De fet, bona part del que acabem de dir no queda gaire lluny del famós precepte aristotèlic segons el qual «és millor preferir (en la tragèdia) allò que és impossible però *versemblant*, que allò que és possible però *inversemblant*» (*Poètica*, 1460 a, 26-27) o, més clarament encara, recollint un tema de la *Retòrica*: «l'element impossible que convenç és preferible a l'element possible que no convenç» (*Poètica*, 1461 b).

Des de l'origen mateix de la tradició teatral grega, *convèncer* vol dir *commoure*, i en la història de l'articulació del convenciment/commoció hi ha el teatre sencer, des de la més simple celebració ritual fins al més recent espectacle o telefilm, incloent-hi totes les representacions del «teatre del món», especialment les religioses i polítiques. I això ens porta, des del tema de la *versemblança* i la convenció, marc i substrat de la connexió actor/espectador, als mecanismes de l'eficàcia emotiva, és a dir, al tema de la retòrica.

Aristòtil atribueix l'eficàcia, o la finalitat, de la tragèdia a la capacitat de produir sentiments de *por* i *compassió* en l'espectador a

través dels fets i de l'acció tràgica. Aquestes emocions purifiquen (*catharsis*) l'espectador, en tant que a través d'elles es viuen i s'interioritzen les disposicions i actituds de l'heroi tràgic. És el mecanisme de la identificació, prou conegut i estudiat pels tractadistes de teatre i, per tant, no cal aprofundir-hi ara. Però és possible trobar al mateix autor una interpretació, tal vegada més cínica o més «psicològica», dels mecanismes d'eficàcia retòrica, la qual encaixa més directament amb el sentit d'aquestes planes de prelectura. Haig de dir que la meua interpretació del tema de les emocions a la *Retòrica* d'Aristòtil és ben conscientment *anacrònica*, feta des del present i sense gaire voluntat d'arqueologia textual.

A la *Retòrica* ens diu Aristòtil que l'orador, el que fa el discurs, ha de conèixer profundament les disposicions psicològiques de l'oïdor per poder convèncer, és a dir, n'ha de conèixer el *pathos*, o dispositiu passional, que en general és «allò perquè els homes canvien i difereixen en el jutjar, d'on se segueix pena i plaer». I a continuació Aristòtil dedica un capítol sencer de la seva obra a analitzar cadascuna de les passions/emocions humanes, capítol que és probablement el primer gran tractat de psicologia de la nostra cultura. Sense entrar en aquest darrer aspecte, voldria subratllar la notable intuïció aristotèlica de la doble configuració orador/oïdor, que és directament aplicable a la d'autor-actor/espectador. El primer, l'orador/actor, és *actor* en el sentit originari i etimològic: *él* que fa, el que determina la seva conducta a partir dels seus criteris i coneixements i, alhora, actua *sobre* els oïdors/espectadors apel·lant amb el domini que li proporciona el coneixement, al que els altres són: subjectes passius del discurs/acció. I, per això mateix, del públic només es prediquen «passions», disposicions emocionals i no raonaments. A l'actor/autor/orador li correspon actuar segons una certa lògica de l'autodeterminació, a l'oïdor/espectador li correspon una lògica del sentiment. Així, el discurs retòric-filosòfic d'Aristòtil configura el concepte de *subjecte*, que en el món grec equivaldria al de *ciudadà lliure*, sobre el model de l'orador/actor, del qual es pot plantejar qüestions «ètiques» (en el sentit grec de la paraula), és a dir, qüestions sobre la determinació de la pròpia conducta. Del públic, dels espectadors, «les masses», només es poden plantejar qüestions «patològiques», és a dir, relacionades amb el seu *pathos* o passions. Aquesta dinàmica d'«ètica» vs. «patològica», amb tot el que implica de simplificació, configura l'*art* de la retòrica o tècnica del «convèncer/commoure». Alguns enemics d'Aristòtil el van acusar d'immoralista per prescindir del contingut moral del discurs, en la seva exposició de l'art retòric. Acusació de la qual es defensava Aristòtil dient que la tècnica és neutral, amoral en tot cas, perquè el problema és de qui la utilitza. Fet i fet, hom podria traspasar amb lleugeres variacions aquestes reflexions a qualsevol àmbit de la comunicació de masses de l'època actual.

Voldria, ara, donar un altre pas en aquests comentaris previs a la

lectura del llibre que teniu a les mans. Si fem un salt en la recerca de textos que incideixin sobre el mateix tema de la tècnica del convenciment mitjançant les emocions —o «retòrica de les emocions», com diu el títol—, és quasi inevitable topar amb Diderot i la seva *Paradoxa del comediant*. Només unes breus indicacions sobre aquest famós text, en la línia del que dèiem abans. Quan Diderot exigeix del bon actor que no tingui sensibilitat, que no deixi que els seus propis sentiments interfereixin en la *representació* dels sentiments dels seus personatges, no fa altra cosa que perllongar d'alguna manera la «lògica de l'orador/actor». Hi ha, però, algunes diferències. La paradoxa de l'actor de Diderot reposa sobre el mateix esquema profund de la retòrica clàssica, traspasat a les coordenades del pensament il·lustrat francès: l'objectiu de Diderot és recuperar l'eficàcia pedagògica del teatre, i això significa recuperar per a l'actor el domini de si mateix, la *maîtrisse de soi*, a fi d'influir amb més eficàcia sobre l'espectador. És clar que en la manera de formular això per part de Diderot hi ha hagut alguns canvis respecte al plantejament antic. El que en la tragèdia grega reposava especialment sobre l'acció, en el teatre modern reposa en la caracterització dels personatges. Per això, cal que l'actor «representi», simuli perfectament les emocions i conductes, però mantenint-se interiorment a distància, per tal de fer més coherent el personatge representat, sense interferències de la pròpia psicologia de l'actor. Aquest somni de l'autodomini que caracteritza tot el pensament modern, des del XVII, inclou, quan s'aplica a la situació de l'actor, una nova formulació de la paradoxa, tal vegada més radical, segons la qual l'actor —l'home, en general— ha d'esdevenir espectador de si mateix. «Ser altre», comportar-se com un altre, només seria possible si hom es refugia en la pròpia interioritat per assumir exteriorment els gestos, els moviments, les emocions... dels altres. La dialèctica interior-exterior fa de la tasca de l'actor un art de la *simulació*.

Fingir no és, en aquest context, una qüestió moral, sinó un art, una habilitat social, una forma d'expressar l'autodomini i, en conseqüència, una manera d'adequar l'exterioritat, el cos, la conducta, a les exigències d'una societat que es refugia en l' *àmbit privat* de l'interior de si mateixa com a coartada i/o defensa del que és autèntic i sincer. L'escisió teòrica introduïda per la concepció dualista cartesiana, origen filosòfic del que dèiem, té un bon exemple en Diderot quan concep l'actor com aquella persona que maneja un ninot des de dintre. La diferència entre un jo íntim i un jo social suggereix la idea d'un subjecte que maneja el propi jo al llarg de la representació, perquè el que importa no és el que un sent en la intimitat, sinó el que els altres veuen i, el que, en conseqüència, els afecta. La comunicació teatral es donaria així a través d'un codi fet de purs signes exteriors, aquells que hem après a veure com a expressió de certs sentiments i emocions. Però en el joc d'aquesta *re-presentació*, aquests signes —gestos, movi-

ments, etc.— funcionen com a reals, són reals, perquè aquest és el motiu de la seva producció. Això és el que significa, en el marc de la Paradoxa de Diderot, el tema de la simulació, el fingiment.

El problema apareix quan el tema de Diderot és portat més enllà, fins a les seves darreres conseqüències, és a dir, quan la paradoxa sentiment viscut/sentiment expressat i la simulació com a conducta que els uneix traspassen l'àmbit de l'escena convencional, per situar-se en el lloc on s'ha originat i a on retorna constantment: el carrer, la vida quotidiana, «el gran teatre del món».

En primer lloc, és Diderot mateix qui ens diu quins són els exemples que cal imitar per ser un bon actor: cal seguir la conducta de qui «plora com un sacerdot incrèdul que predica la Passió; com un seductor de genolls davant d'una dona que no estima i a qui vol enganyar; com un captaire al carrer o a la porta de l'església que us insulta quan desespera de rebre alguna cosa; o com una cortesana, que no sent res i gemega (de plaer) als vostres braços». Aquests exemples són el model, perquè dominen la situació amb el seu control dels propis sentiments. Recorden el model de la retòrica clàssica, perquè posen l'eficàcia de l'impacte emocional, dominen com l'orador aristotèlic les claus dels mecanismes d'influència sobre l'espectador. «Diuen que un orador més val com més s'encén, com més creix la seva còlera. Ho nego. Serà com més imita la còlera. (...) Als tribunals, a les assemblees, a tots aquells llocs on es pretén dominar la gent, tan aviat se simula la còlera com la por, com la pena, per induir els altres a aquests mateixos sentiments. El que no aconsegueix la veritable passió ho aconsegueix la passió ben representada. (...) Hom pot creure que a l'escenari l'actor sigui més profund, més hàbil, per simular l'alegria, la tristesa, la sensibilitat, l'admiració, l'odi, la tendresa que un vell cortesà?» (Diderot, *Paradoxa del comediant*, paràgraf final).

Això sembla constituir la forma més clara del pensament de Diderot sobre el tema de la paradoxa, però en algun moment anterior del seu text ha hagut de plantejar-se quins són els mecanismes que fan possible la conducta de simulació. Hi ha «models universals» de l'expressió que facin possible dir que la simulació és *vertadera*? Aquests models, si hi són, no pertanyen en tot cas a l'experiència íntima. Hom pot llegir en si mateix, segons la concepció racionalista d'inspiració cartesiana, el que sent des del testimoni immediat de la introspecció; però els signes corporals que corresponen als nostres propis sentiments no els podem llegir més que en els altres i, per tant, sense cap garantia que corresponguin adequadament als nostres propis sentiments. Per això, cal construir un «model públic» de correspondències entre sentiments i expressions, entre els gestos i el seu significat. (Direm de passada que això és el que fa J.J. Engel amb *Ideen zur einer Mimik*, a final del s. XVIII) Per aquest camí ens acostem de nou al tema de la *convenció*, entès ara com a possibilitat de *reconeixement*. Al mateix temps, el subjecte íntim, el «jo interior», ha de començar a

ésser vist com a pressupost ideal, més que com una realitat que pugui ser reconeguda en l'experiència, aparentment indiscutible, de la introspecció, atès que no pot ésser conscientment expressada més que a partir d'experiències «exterior».

La consciència que darrere la «màscara» del simulador no hi ha probablement ningú, cap subjecte que maneja els fils de les pròpies expressions amb la pretensió d'influir/condicionar/manipular els altres, o la consciència que aquest subjecte només és subjecte en tant que és va fent i «re-coneixent» en la pròpia activitat i en la confrontació amb els altres, són fenòmens que pertanyen al gran trencament de la concepció «moderna», és a dir, racionalista/idealista, a través de la tasca crítica dels principals pensadors del s. XIX, cadascun en el seu camp i a la seva manera; llavor que creix al llarg del s. XX: Marx, Darwin, Nietzsche, Freud...

La idea d'un «jo» constantment inacabat, d'un «jo» històric, que se sap en la mesura que llegeix la pròpia biografia vital, d'un «jo» narratiu, narrador i protagonista sempre d'una mateixa narració que, probablement, mai no conta el mateix... tot això és avui notícia, tal vegada, de la dificultat o de la impossibilitat de trobar models d'auto-reconeixement.

Mentrestant, el dispositiu retòric segueix funcionant i actiu en les seves formes més elementals: cal «commoure per convèncer», és a dir, per captar el vot del «personal», per vendre els productes útils o inútils que es fabriquen, per celebrar el que cal com cal, per «sentir-se»...

Aquest és el tipus de discurs, fragmentàriament exposat, que en Ramon Simó va patir en alguna aula universitària i que, entre altres, va contribuir a delimitar el marc on situar la seva recerca ordenada i ben feta sobre l'obra de Stanislavski. En aquesta breu introducció he volgut resumir alguna cosa del procés mental que dóna sentit a la primera part del títol del llibre: *La retòrica de l'emoció*.

El títol, però, em fa pensar en un greu oblit. Al començament deia que havia de fer algunes advertències. La segona era que, a qui no complaguin els estils filosofants, que passi directament al capítol primer. Potser ara ja és massa tard. Ho sento.

JAUME MASCARÓ  
*Barcelona, desembre del 1987*

## Presentació

L'estudi que ara llegireu va néixer de la intenció de fer un treball de recerca en l'àmbit de l'expressió i la comunicació, de la qual el teatre ens semblava, d'antuvi, un element privilegiat que permetia l'observació en la repetició, l'ús dels mecanismes retòrics de la persuasió, de la simulació: la formulació del problema antropològic de la «paradoxa del comediant» i la possibilitat de fonamentar el pretès ús retòric del comportament emotiu.

Una cosa principalment em va sobtar en introduir-me en el tema de la paradoxa: hom la continuava tractant des de les reflexions de Diderot. Per a un home de teatre és excessiu el temps que ens separa d'aquest autor. El teatre ha evolucionat molt des de llavors, i la paradoxa amb ell. Calia, per dir-ho així, posar el tema més o menys al dia i, per començar, calia repensar el tema de la paradoxa i la possibilitat de la retòrica emotiva a partir del qui és considerat el més gran teòric i pedagog del teatre del nostre temps: Konstantin Serguéievitx Alèxeiev, més conegut pel pseudònim de Stanislavski.

En iniciar el treball, però, vàrem comprendre que hom no podia reflexionar sobre la incidència del pensament stanislavskià en els temes que anomenàvem sense fer una exposició acurada i comprensible del Sistema que porta el nom de Stanislavski. Per això el resultat de la nostra tasca, que ara presentem, s'ha d'enquadrar en un projecte a més llarg termini que permetrà, a partir d'aquest, establir de forma més definitiva la influència del Sistema en el problema antropològic del desdoblament i la retòrica de l'emoció.

Ens proposem, així, fer una exposició analítica del Sistema Stanislavski i mostrar, en comentar-lo breument, de forma introductòria i provisional, que hom no pot dedicar-se a l'estudi del problema del desdoblament i la retòrica sense passar pel coneixement del Sistema i les seves aportacions, i que, com els estudis d'altres homes de teatre,



els de Stanislavski presenten nous problemes que hauran de recollir en les seves reflexions els teòrics de l'expressió i el comportament emotiu.

Una proposta: analitzar les vies de coneixement obertes en un determinat període en un camp concret del saber per factors de l'activitat intel·lectual no directament —més ben dit, disciplinàriament— relacionats amb aquest camp. Cruïlla de sabers que ens obre les portes a la reflexió. Si abandonem una mica la divisió positivista del saber en diverses disciplines o especialitats, podem analitzar les aportacions que, des de fora, reben els diferents camins del saber, i que acaben modificant substancialment la seva divisió. O aclarint-la. El nostre cas —no esmentem disciplines concretes perquè no cal— és el de l'aportació de la reflexió teatral a l'estudi de l'emotivitat. Establím una relació entre realitzacions humanes que concebem creuades les unes amb les altres; cruïlles que no respecten sovint ni lleis ni temporalitat. Pensem que reflexiona més enllà del temps i que recull velles postopes, malgrat la seva complicitat amb el present: arguments aristotèlics que es retroben amb la cibernètica. Camí circular del pensament en una història d'amuntegament de dades.

Hom pot anar i venir lliurement d'unes teories a les altres i d'unes parcel·les de saber a d'altres per tal de pensar amb més mobilitat sobre el que desitja comprendre: concepció d'una raó interdisciplinària. Bigarrats intents humans per arribar-hi: visions d'homes que en llurs camps concrets de treball endevinaren coses que en el futur serien tractades per altres i, potser, aclarides en altres termes. Homes que reflecteixen una època i unes preocupacions que posteriorment es revelaran més àmplies que ells no es pensaven.

És d'aquestes idees de les quals partim en iniciar l'estudi de les tesis d'un home de teatre. Som en un moment —la seva vida es desenvolupa amb un peu a cada segle— en què neixen diverses disciplines: psicologia experimental, biologia molecular, física quàntica... Hom les utilitza per a diverses finalitats i tasques concretes. Stanislavski es trobarà immers en una d'elles, potser la més mal definida, la psicologia, per donar raó d'un fenomen que tal vegada n'excedeix els límits: la reproducció de l'emoció. L'expressió de l'emotiu, el possible desdoblament de l'home en expressar convincentment aquella «vivència» que no és pròpiament seva, són dos dels seus grans temes. No precisament nous, si pensem en Aristòtil, Diderot, Goethe, Lessing, Engel, Darwin, Hegel mateix o Sartre, per mencionar uns quants autors que tractaren d'esbrinar des del ser de l'emoció fins a la seva utilitat i manifestacions.

Si fem un petit repàs de la història de la qüestió, veurem amb més claredat l'oportunitat de la nostra tasca. De primer, seria inútil donar una llista de les referències que els estudiosos de l'emoció han fet, no solament al teatre, sinó a les consideracions dels homes de teatre: no acabaríem mai. Qualsevol persona familiaritzada amb el nostre tema

reconeix fàcilment l'argument que sosté aquesta relació: hom no pot desestimar el testimoni, en fer un estudi teòric, d'aquell que s'enfronta directament a la pràctica amb el problema en qüestió. I el teatre escriu la seva història en la lluita —deixem aquí de banda les qüestions estètiques, que ja retrobarem en el seu moment— que l'ha de portar a la representació de l'emoció: hom ha de fer entendre sobre un escenari «què sent» un determinat personatge. Les respostes del teatre han estat prou diferents en els diversos períodes del seu desenvolupament, com ho han estat en qualsevol art, però aquest és un tema que haurà de ser tractat en un altre lloc.

Malgrat que el recurs a l'autoritat és considerat des de l'escolàstica com una de les pitjors falàcies, nosaltres ens remetrem a aquestes autoritats, no per demostrar res, sinó per constatar un fet històric: grans noms dins de la història de la teoria de l'expressió han estat directament vinculats amb el teatre. N'és l'exemple per antonomàsia Johann Jakob Engel, primer sistematitzador del comportament mímic, home que amb els seus criteris s'avança al seu temps treballant amb un mètode que serà més tard el del corrent behaviorista en psicologia, i que apunta idees que més endavant seran considerades i justificades en part amb nous arguments: pensem en la lectura que fa K. Bühler dels seus «moviments afectius de referència». Una cosa semblant pensem que es pot produir amb Stanislavski: algunes de les seves explicacions pragmàtiques, teatrals, que veiem funcionar majoritàriament avui sobre els escenaris, poden ser valorades, aplicades o explicades ara en una teoria de l'expressió. I amb més raó encara se'ns mostra la tasca com a interessant, quan sabem que Stanislavski fou el principal teòric del naturalisme a l'escena —malgrat que això demani algun aclariment.

Si bé remetre als estudis teatrals no és nou en el nostre tema, sí que podem dir que venim a omplir un buit: així com Engel és considerat el primer sistematitzador de la mímica, Stanislavski és considerat en el món del teatre l'únic autor que dóna un sistema, més o menys acabat, per a la interpretació. Es a dir, en el seu cas, per a la representació de les emocions. El nostre treball queda plenament justificat en la història del tema, i fins i tot pot obrir noves perspectives quan hom pensa que no han estat prou considerats altres autors, com ara Artaud i la seva proposta d'un «atletisme efectiu», Delsarte i les lleis de Correspondència i de la Trinitat en l'expressió, la rítmica de Dalcroze o les consideracions de Decroux, creador del mim contemporani. Això encara resulta més sorprenent quan hom s'adona que els estudiosos de l'expressió no paren esment, en les seves explicacions, als testimonis de la literatura, les expressions «fenomenològiques» que els autors fan dels estats anímics de llurs personatges. Si d'un escriptor ens interessa la capacitat descriptiva, que tradueix en paraules, tant o més ens han d'interessar les reflexions de qui no tendeix merament a la descripció —o comprensió—, sinó a la reproduc-

ció vivencial de l'emoció. I aquest és el cas de Stanislavski i, gairebé, de tots els homes de teatre.

L'art de l'actor també ha posat sempre la seva pedra en el camí dels investigadors de l'expressió no directament relacionats amb el teatre, fent trontollar teories o reafirmant-les. En l'actor es creuen els problemes de la voluntat i el sentiment, de l'expressió volguda o espontània, de la retòrica del comportament emotiu i d'altres temes fonamentals per als qui volen comprendre el procés emotiu en general. Això fa que Sir Charles Bell tingui present l'observació que l'actor fa de la natura, encara que la consideri matisada per la finalitat que recerca; que Duchenne treballi en el seu laboratori amb comedians; que Wundt no parli mai de gestos teatrals, però que faci constants referències a Engel, o que Klages hagi de fer abstracció de l'art de l'actor per tal de poder mantenir immaculada la seva teoria. La necessitat de la referència al teatre queda també així justificada. Una cita de la crítica que Bühler fa a Klages ens en dona encara un altre argument, que no creiem que necessiti cap altra explicació en la seva evidència. A la proposició de Klages sobre la independència del moviment expressiu respecte a la voluntat, respon Bühler:

«¿Dónde nos queda todo el arte del actor y del orador, si no se puede plasmar y considerar la expresión con la misma fineza que la representación en el plano científico y volitivo? Klages mismo se ve obligado a admitir la siguiente limitación: "Si hacemos abstracción del trabajo del actor". Pero así resulta extraordinariamente manca la subordinación establecida, porque no se puede afirmar, en una palabra, dónde empieza lo teatral en la vida...»

*(Teoría de la expresión, pàg. 215)*

# Capítol 1

## Introducció: condicionaments literaris i teatrals del Sistema Stanislavski

Juntament amb el tema de la interdisciplinarietat i de la qüestionable legalitat de la divisió positiva del saber en una sèrie de disciplines més o menys determinades, d'altres postulats han vingut a somoure en aquests darrers anys el que fins ara havíem anomenat Ciències Humanes, sobretot en el camp de la Història del Pensament. No entrarem ara i aquí en la discussió teòrica de la continuïtat del procés històric, ni en la de cap dels grans temes que al respecte són estudiats actualment. Només n'agafarem el ressò en la pràctica. Així provarem, tot seguint una mica de lluny els plantejaments de Foucault, d'arribar a esbrinar algunes de les condicions de possibilitat que provocaren el sorgiment del Sistema Stanislavski des del punt de vista de l'evolució dels conceptes científics i els criteris literaris.

Una altra referència, encara, a favor d'això: ens situarem en la perspectiva que definiren, entre altres, Allan Janik i Stephen Toulmin al seu estudi *La Viena de Wittgenstein*. Normalment, hom dona acuradíssimes argumentacions de com un llibre o una formulació teòrica expliquen o reflecteixen una època; és més estrany trobar estudis que parlin de com una època, amb totes les seves determinacions culturals, fa possible l'aparició d'un llibre o d'una teoria: quins canvis conceptuals i històrics, en general —que signifiquin o no discontinuïtats, no ho tractarem—, obren les vies de la seva producció. És obvi que nosaltres no direm aquí tot el que un treball amb aquesta orientació exigiria, ja que ens limitarem a enunciar breument, en

aquest capítol, els condicionaments literaris, dramàtics i teatrals del Sistema, per analitzar més endavant els científics, però val la pena remarcar la intenció que ens guia.

El període que tractem és un dels més interessants i difícils de comprendre en el desenvolupament de la cultura europea; el temps de Stanislavski és dins del desenrotllament més fugaç que culturalment sembla que s'hagi produït: en un segle, la cultura russa passa del no-res a ser la capdavantera del món occidental. La societat que la suporta, de la més endarrerida a la més progressista. Parlarem, doncs, una mica d'aquest desenvolupament.

Hem de tenir presents unes quantes dades històriques en començar a parlar de l'ambient intel·lectual rus quan Stanislavski va aparèixer; la primera manifestació teatral russa, entesa com a tal, es produí l'any 1672, promoguda pel tsar Aleix en celebrar el bateig del qui havia de ser Pere el Gran; la primera gramàtica russa la compongué el poeta Lomonosov l'any 1756; hom considera els creadors de la llengua russa literària el fabulista Krílov, Griboiedov i Puixkin, l'obra dels quals se situa entre les darreries del XVIII i el primer terç del XIX. Sembla que qualsevol comparació amb l'estat de la resta de cultures europees donaria un resultat evident. No és estrany que la història de Rússia fins a les primeries del XIX estigués marcada per la lluita entre el que provenia d'Occident i la recerca de la pròpia identitat. Hom pot imaginar, sense equivocar-se, que això continua encara en l'ambient intel·lectual del XIX: occidentalistes contra eslavòfils, amb la balança decantada sempre a favor dels primers, és clar. I és que les classes dominants russes sentien la necessitat d'equiparar la seva «qualitat» amb la de la noblesa i la burgesia europees. Ho intentaren, generalment, mirant-se en el mirall francès i contractant professors alemanys per als seus fills, la qual cosa és prou significativa. En el referent a la política, aquest estat d'assimilació varia segons els moments: l'autocràcia tsarista podia sentir-se més o menys inclinada a l'Occident quan li convenia. Les reformes havien de ser imposades quan la necessitat ho reclamava, i tot i amb això encara no eren ben rebudes: el gran Imperi havia generat una gran administració, una burocràcia immobiliària que vivia orientada per uns valors ètics especials justificats amb mèrits, distincions i condecoracions. Qualsevol cosa nova produïa greus enderrocaments en la construcció inestable de l'Imperi, que per mantenir-se havia trobat, això sí, tres mètodes definitius: l'esclavatge, la censura i l'escalafó.

Quant de temps havia de durar encara tot això? Hom ha dit que la història del XIX rus és la història del descontent vital d'un poble. Si hi donem una repassada, des de la conspiració dels decabristes l'any 1825, provocada per la successió d'Alexandre I, fins a la revolució de 1905, tot són intents d'introduir reformes o de canviar el règim polític. Recordem, per exemple, els contactes que el Gran Duc Nicolau mantingué amb Owen, en un afany liberalitzador. Les

reformes, evidentment, havien de venir des de dalt, dels qui tenien l'oportunitat de relacionar-se amb els intel·lectuals europeus i recollir per la pròpia experiència el llegat de les revolucions liberals del XIX. El que caldria explicar és la particular apropiació que fan els russos d'aquests ideals. Quan les reformes no venien promogudes pel tsar o per algú del seu cercle immediat, no podien prosperar. És probable que la impossibilitat gairebé absoluta d'acció conduís els russos a radicalitzar al màxim les seves opcions fins a arribar als plantejaments nihilistes de la dècada dels setanta. Els russos tenien pressa per canviar la seva situació desesperada gairebé en tots els camps, i els remeis d'emergència havien de ser radicals. Havien d'abandonar el món del somni teòric i passar a la pràctica immediata perquè els seus somnis també foren castigats. Dels plantejaments de Bakunin o Laurov havien d'anar a raure necessàriament en els de Netxàev. Però ja n'hi ha prou, de política. Un fet només cal constatar: els russos es veien abocats a un contacte amb una realitat colpidora que s'havia de modificar, però que tenia prou força per impedir cap intent de renovació. El signe que caracteritza l'activitat política russa és el de l'angoixa.

I l'angoixa també marcarà el camí de la literatura. El que en la política era considerat com un estat insuportable de les coses, en la literatura esdevindrà el relat de la incapacitat de comprendre el món real i de les malaltisses actituds que això comporta en els personatges. Si el polític s'ha d'enfrontar amb les mans nues contra el conjunt de l'Estat Imperial, el literat reflectirà la impotència, la impossibilitat de viure en l'organització del món que se'n desprèn. Hom defineix l'angoixa com un sentiment aclaparador sense motiu explícit, o que té el tot com a motiu, que si fa no fa és el mateix. Els literats trobaran la seva sortida en la descripció d'aquesta realitat angoixant, en la creació dels seus personatges, moltes vegades absurds i irònics, que els ajuden a comprendre-la. Més tard, personatges i autors deixaran de narrar per passar a l'acció, a la construcció. Però per arribar-hi encara falten uns quants anys.

Si examinem una mica el procés de la literatura russa del XIX, en podrem treure una rècula de conseqüències significatives en l'aparició del mètode stanislavskià. Per començar, podríem dir que l'exigència de sinceritat del romanticisme va seguir un camí diferent a Rússia que el que recorregué a la resta d'Europa. Mentre que a Europa va degenerar d'una banda en el «drama romàntic» i la sensibleria, i d'una altra provocà la reacció realista encapçalada per Victor Hugo, a Rússia comportà el sorgiment d'un tipus especial de narrativa correntment anomenat, per manca d'una denominació més seriosa, realisme romàntic. Aquest estil es caracteritzà per una introspecció profunda que, ja sigui en boca de l'autor o del propi personatge, aspirava a aclarir i mostrar els sentiments en la seva nuesa. Fins els antropòlegs n'han parlat d'aquest caràcter introspectiu dels russos. Siensem en allò que hem dit anteriorment sobre l'angoixa, no ens ha de ser gaire difícil

relacionar-ho tot: la sortida davant un món inaccessible s'ha de trobar en el propi subjecte i en els seus somnis.

Sigui com sigui, el resultat és que la fusió de romanticisme i realisme que es produeix a la Rússia del XIX fa que la seva literatura no arribi a tenir representants seriosos del que a Europa fou el naturalisme de Zola. Aquest seria un tret important a estudiar, tal com ho seria la constatació d'una mena d'endogàmia que marca la producció literària russa del XIX: pocs autors —en comparació amb altres països que compten amb els contemporanis i els tradicionals—, compromesos gairebé tots entre ells —Lermontov fou desterrat per defensar Puixkin; Turgenev ho fou per fer el mateix amb Gògol— i que fins i tot se citen recíprocament. No ho esbrinarem ara. Ens interessa únicament destacar-ne la comunitat d'interessos i la relació que s'estableix entre la descripció del sentiment i de la realitat, entre el sentiment i la raó. Comencem amb un fragment de Lermontov:

«Què, les passions? Tard o d'hora el seu mal la raó  
farà d'un sol mot esvaïr-se;  
la vida, si et mires l'entorn amb esguard amant,  
és una facècia beneïta i absurda». (1840)

Aquest breu fragment indica el camí de les inclinacions literàries russes fins ara apuntades. Però que no se'ns acusi de manca d'objectivitat. Hom sap que Lermontov fou un dels grans romàntics, encara que ajudà a col·locar les bases del que seria el realisme rus. Agafem ara algú d'una altra escola: Tiúttxev, que fou reivindicat a fi de segle com el precursor del simbolisme: el que més n'admiraren fou la unió que hom troba en la seva poesia entre pensament i emoció. D'altra banda, per a Grigoriev, amic i col·laborador de Dostoïevski, l'art ha de ser una fusió entre el «pensament del cap» i el «pensament del cor». A.A. Fet, simbolista seguidor de Tiúttxev, tracta principalment els problemes de l'interior de l'ànima, parla constantment de raó i sentiment (i llenguatge): l'art és dir el que no es pot dir. Bé, exemples no ens han de mancar en el camp de la poesia; però, què passa en la prosa?

Tolstoi, un dels grans coneguts, féu de la seva pròpia vida l'intent de la síntesi entre el pensament i la raó. La reflexió sobre l'emotiu és present tant a la seva obra literària com teòrica. Potser en sigui un exemple ben clar la petita narració *La serenata a Kreutzer*, en la qual es presenta la concepció de l'amor d'un home que acaba d'occir la seva dona. Tolstoi reflexiona, en boca del personatge, sobre la consideració o manipulació social del sentiment, sobre la convivència i els efectes que provoca. El qui parla és sempre l'homicida. Ningú no el contradiu. Com a la poesia, tampoc ens han de faltar exemples a la narrativa. El citat per excel·lència és Dostoïevski, el treball sobre el sentiment del qual ha estat explicat de manera força suggestiva per

René Girard a *Mensonge romantique et vérité romanesque*.<sup>1</sup> El món incompreensible, els sentiments i comportaments que provoca han estat alguns dels grans temes de Dostoievski. Pensem en l'habitador del subsòl, en l'idiota, en els germans Karamàzov o en Raskolnikov. Personatges que de vegades arriben a analitzar ells mateixos els seus sentiments i actituds. Pensem ara en *La confessió de Stavroguin*.

Demstrar que el camí de la narrativa russa del XIX teneix al tipus especial de «realisme romàntic» del qual parlàvem no ens ha de ser gens difícil: es tracta solament d'anar resseguint la línia de la història. Que el plantejament de Stanislavski de portar la veritat de les passions a l'escena sorgeixi com a continuació d'aquesta línia tampoc no ens ha de sobtar gaire. Però, si esbrinem una mica més a fons, veurem que la influència de la literatura en els pressupostos stanislavskians no es redueix a l'atmosfera i l'estil. Hi ha quelcom més concret que no s'esgota dient que als prosistes russos els agradava fer discursos sobre les passions i insistint en la seva tossuderia respecte a la versemblança. Això és només el punt de partença. Analtzarem, per veure-ho, la influència que en Stanislavski tingueren Dostoievski i Tolstoi. De Puixkin ja tindrem ocasió de parlar-ne més tard.

Sempre s'ha dit que el mètode de Stanislavski ha transportat els coneixements científics, concretament els avenços de la reflexologia russa de Setxenov i Pavlov, a l'àmbit teatral. És obvi que aquesta afirmació conté quelcom de cert, però també ho és el fet que, si això hagués estat el punt de referència primordial de Stanislavski, el sistema no s'hauria arribat a definir mai: el problema de l'emotiu, que veritablement preocupà Stanislavski, no és resolt ni pel que fa al mètode per enfrontar-s'hi quan ell comença la seva tasca. Mantinguem, no obstant, que Stanislavski es basà en aquestes teories quant als seus fonaments teòrics —per exemple, en pensar que l'activitat és un reflex produït per l'estimulació exterior, sigui material o fantàstica, com diu Setxenov— o que, com a mínim, les tenia presents i les utilitzava com a guia en la seva reflexió. Guies que no s'esgotaven en la reflexologia, sinó que anaven fins a Ribot, que l'introduiria en el món de la psicologia anglesa del moment, en el món de l'associacionisme i també en el de l'introspeccionisme. Però tampoc aquestes escoles no podien donar raó d'un mètode d'accessibilitat al sentiment com el que Stanislavski necessitava per a la seva tasca. És llavors quan es planteja la qüestió en els següents termes: trobar un mètode pràctic tret de l'observació directa de la vida, que, en la mesura del que sigui possible, estarà justificat pels conceptes científics. Quan això no pugui ser així, com que els seus termes hauran estat extrets de la natura, la

1. És en aquest text on René Girard analitza les descripcions de les passions i el desig en l'obra de Cervantes, Dostoievski, Stendhal, Flaubert i Proust, i teoritzava sobre el desig mimètic, concepte que, més tard, li haurà de servir per construir la seva polèmica antropologia (vid.: *La violence et le sacré*, Grasset, i *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset).



ciència reeixirà a explicar-los en un futur no gaire llunyà. La ciència es converteix així en un marc operatiu i una font de terminologia que serà utilitzada de la manera que millor convingui en aquest mètode pràctic. La pregunta que ara ens hem de formular és la que s'interessa per saber d'on sorgeix la inspiració d'aquest mètode.

Aquí hem de citar l'opinió —que considerem fonamental i encertada— manifestada per F. Cruciani i F. Taviani al seu article *Sulla scienza di Stanislavski*.<sup>2</sup> per ells, utilitzà en la construcció del seu mètode la ciència com a literatura i la literatura com a ciència. Això confirma l'opinió que el mètode pràctic stanislavskià fou més aviat manllevat del mètode literari dels grans narradors russos que no pas de la ciència, que només li facilitava justificacions i conceptes. Els grans mestres citats, no ens ha d'estranyar, són Tolstoi i Dostoievski.

### 1.1. DOSTOIEVSKI: L'AUTONOMIA DEL PERSONATGE

Una de les preocupacions més conegudes de Stanislavski, i potser la que més sobtava els seus contemporanis teatrals, era la necessitat intuïda de crear per al personatge una vida pròpia, imaginàriament real, que permetés col·locar la clau de volta de la seva versemblança. Així, Stanislavski volia que el personatge fos pensat com a individual, dotat d'uns sentiments i fins i tot d'unes idees particulars que havien de ser comunicades a la resta de personatges i, finalment, al públic. Expressat d'altra manera, podríem dir que volia que el personatge adquirís una existència autònoma que convertís els seus actes, descrits d'antuvi en el text, gairebé en actes reals, vius.

Autonomia, independència, vida pròpia són matisos que, atorgats al personatge, qüestionen immediatament la posició de l'autor, d'aquell que ha concebut el seu destí. La recerca dels possibles inspiradors d'aquesta idea en Stanislavski ens condueix de principi, encara que potser es podrien trobar altres influències, al mètode literari de Dostoievski, considerat habitualment com un dels més innovadors del segle XIX. Un mètode literari que tendia a la desaparició del protagonisme tàcit de l'autor i intentava introduir una indeterminació fonamental en els personatges que, paradoxalment, no volia veure reduïts a la seva visió artística ni als límits plans del llenguatge. En conceptes de Bakhtin,<sup>3</sup> direm que Dostoievski abandona la «monolo-

2. Aquest article és editat en el volum *Stanislavski: L'attore creativo* (vid. Bibliografia), en el qual també hi trobem articles de C. Falletti i L. Bottone. El gruix del volum, el compon l'edició italiana de les conferències que donà Stanislavski al Teatre Bolxoi entre 1918 i 1922. Presenta també el text *Ètica* i la *Risposta a Stanislavski* de Jerzy Grotowski.

3. Bakhtin estableix aquests conceptes a *Problemas de la poètica de Dostoievski* (vid. Bibliografia), estudi que va més enllà de l'anàlisi dostoievskiana per tal de proposar els paràmetres per a la història de la novel·la europea fins a arribar a la «novel·la polifònica» connectada, diu Bakhtin, amb la tradició del diàleg socràtic —no platònic— i la sàtira menipea.

gia», en la qual els personatges són tractats únicament com a objecte del discurs del narrador, i enceta la «novel·la polifònica», dialògica, on les veus i consciències independents dels personatges els fan possible convertir-se en veritables subjectes del discurs. Apareix la descripció d'un món personalitzat, només possible si ho és la interacció de consciències autònomes i si considera cada pensament i acció com la posició concreta d'una individualitat.

La indeterminació dels personatges de Dostoievski es manifesta, principalment, en el diàleg, la conversa, o el monòleg, i moltes vegades el diàleg amb el propi doble, on els protagonistes expressen la seva llibertat, ja no són solament el teló de fons de l'acció novel·lada, sinó que constitueixen l'acció ma eixa.

No ens hauria de ser difícil, a partir de les remarques sobre la indeterminació dels personatges i l'acció verbal, parlar d'una tendència dramàtica dins la narrativa dostoievskiana,<sup>4</sup> però encara podem fonamentar-la més acuradament. En presentar els personatges refermant la seva autonomia, Dostoievski feia palesa una visió artística la característica més important de la qual era la capacitat de percebre les relacions de coexistència dels determinats factors que componen una situació. Dostoievski pensava el món en l'espai més que no pas referit al temps, i això li permetia descobrir les coincidències i contradiccions que, en l'estat descrit a la narració, obrien el camí a la indeterminació dels personatges i a la seva interacció. Pensava el contingut del món des de la simultaneïtat, endevinava les relacions de continguts diversos en un sol moment i renunciava a una lectura processual, teleològica, a la qual és sotmesa habitualment la realitat, per desfer-la en contradiccions dramàtiques.

Stanislavski, en l'anàlisi del personatge, recercarà també les relacions que dominen un cert moment de l'acció, n'accentuarà les contradiccions i trobarà en els conflictes descrits el principal motor per a la interpretació veritable: en la interacció i la contradicció trobarà l'autonomia del personatge. Però en Stanislavski aquestes relacions i contradiccions formaran, més enllà de l'anàlisi, part d'un procés, sigui de la representació de l'emoció, de la creació del personatge o del ritme general de l'obra, sempre teleològica, dirigida. El teatre no pot aturar-se on roman Dostoievski qui, malgrat tot, també es veié obligat a acabar, gairebé sempre, de manera convencional les seves obres. És des d'aquesta perspectiva que Bakhtin pot afirmar que la naturalesa del drama no permet el desenvolupament d'una veritable polifonia i no, avui ja no, des de la denúncia de la dominància de la veu del protagonista ni de la incapacitat del drama per incloure mons diversos.

4. A.V. Lunatxarski digué de les novel·les de Dostoievski que eren «diàlegs superbament escenificats», i comparà els personatges de Dostoievski amb els de Shakespeare, autor en el qual també es podrien trobar trets polifònics («Sobre la polifonia de Dostoievski», *Novi Mir*, 1929. Cf. Bakhtin, op. cit., pàg. 54 i ss.)

Res no impedeix, tanmateix, que la polifonia sigui utilitzada com a mètode de treball, com a punt de partença d'una obra que, per diversos condicionaments, serà homòfona des del punt de vista literari, però mantindrà, fins on pugui, la polifonia en el moment de la representació en l'afirmació de la vida dels personatges.

La recerca de les possibles relacions entre Dostoievski i Stanislavski és una tasca que encara està per fer i que no podem desenvolupar aquí tal com es mereix. Sens dubte, una anàlisi més acurada ens permetria establir coincidències que apropiarien, si més no en qüestions generals, la filosofia d'ambdós autors: conceptes que parlen de la irreductible llibertat expressiva de l'home, de la vida del personatge i, per extensió, de l'home que es descobreix en els seus actes i el seu discurs, en la possibilitat sempre oberta d'actuar i parlar novament, indeterminadament —com a mínim en aparença—; en darrer terme, conceptes que refermen l'humanisme que es visqué a la Rússia pre-revolucionària, materialitzat en el realisme estètic i del quál, en la mesura que li pertoca, sorgí la revolució.

## 1.2. TOLSTOI: LA INDIVIDUALITAT I EL SENTIMENT

Acostem-nos ara una mica als plantejaments de Tolstoi, dels quals Sklovski féu una anàlisi prou reveladora. Una de les observacions fonamentals d'aquest autor, que podem constatar amb facilitat en qualsevol de les novel·les de Tolstoi, és que separa els veritables motius de l'acció de la motivació lògico-verbal. Tolstoi s'enfrontava als seus contemporanis que, com B. Shaw o A. Bennet, intentaven entendre els actes humans considerant només els accidents exteriors de la vida, i abandonaven la possibilitat de comprendre allò que és veritablement important: l'experiència individual, les relacions entre els homes, les sensacions, les emocions. Diu Isaiah Berlin<sup>5</sup> que la principal virtut de la narrativa tolstoiana és la seva extraordinària capacitat de reproduir l'irreproducible, d'evocar la individualitat més pregona del subjecte, per la qual cosa sempre recerca les metàfores més adequades a l'experiència personal i evita generalitzacions que, per la seva dimensió, obliden el sentiment. El comte Bezukhov és potser el millor exemple d'aquesta manera de fer de Tolstoi.<sup>6</sup>

5. «El genio de Tolstoi se halla en la capacidad de reproducir con maravillosa precisión lo irreproducible, en la evocación casi milagrosa de la individualidad cabal e intrasladable del individuo, que causa en el lector una aguda percatación de la presencia del objeto mismo, y no de una mera descripción de él, valiéndose con este propósito de metáforas que fijan la cualidad de una experiencia particular como tal, y evitando esos términos generales que lo relacionan con ejemplos similares pasando por alto las diferencias individuales —“las oscilaciones de sentimiento”— en favor de lo que les es común a todos ellos.» (I. Berlín, op. cit., pàg. 119)

6. El comte Pere Bezukhov és un dels protagonistes de *Guerra i pau*, de qui Tolstoi ens relata més episodis íntims i en qui es manifesten la reflexió sobre la inexorabilitat del comportament i la història, la constant batalla entre el sentiment i la raó.

Cal que ens preguntem: quin mètode utilitza Tolstoi per descriure aquestes motivacions, per fer-les paleses en les seves obres? En paraules de Sklovski, Tolstoi procedeix en les seves obres per descomposició i juxtaposició d'esdeveniments singulars que, en un procés posterior, fan possible la reconstrucció dels seus elements interiors i exteriors.

Ara bé, l'individualisme de Tolstoi no és tan idealista com el de Dostoievski, i és potser en aquest punt on el trobarem més proper a Stanislavski. Per a Tolstoi, a mesura que coneixem més detalls d'una acció, se'ns fa més necessària, més inevitable. Aquesta necessitat apareix en la consideració acurada de les seves condicions, i es fa gairebé impensable una acció alternativa en les mateixes circumstàncies. Tots els raonaments del príncep Nejludov<sup>7</sup> palesen aquest pensament. La versemblança de les accions dels personatges estarà determinada per la versemblança de les causes més ínfimes, que la faran així més propera a la realitat determinada de l'home. Sklovski afirma, en el resum d'una conversa entre Tolstoi i Gorki,<sup>8</sup> que ambdós autors pensaven que la psicologia era l'única ciència que no podia ser inventada, sinó que havia de ser exacta. Si afegim que per a Tolstoi l'únic coneixement vàlid era el coneixement empíric —malgrat la contemplació d'un sistema de comprensió superior que l'hauria de guiar— entendrem el seu interès en l'observació i la descripció del comportament humà, la seva pretensió d'exactitud en el detall.

La ciència de la literatura, basada en l'observació directa de la realitat per tal de transmetre-la en forma de novel·la, era la més adequada per als plantejaments stanislavskians. Aquesta ciència li permetia entrar en allò que resultava encara inexpugnable per a una ciència psicològica en construcció que maldava per trobar la seva definició i el seu mètode. Fins i tot, podríem dir, el seu objectiu. Stanislavski no podia seguir el ritme de la ciència mentre els seus actors havien de sortir cada nit a l'escenari. Cercà ajuda en la literatura i fins i tot en el ioga i, segurament, els coneixements necessaris d'ambdues disciplines li arribaven de la mà del seu íntim col·labora-

7. Nejludov és el protagonista de *Resurrecció*, obra d'un Tolstoi ja gran en la qual l'argument sobre el sentiment i la raó, que a *Guerra i pau* era presentada gairebé com a hipòtesi, és ara afirmada de la manera més contundent. Datada per Tolstoi l'any 1899, aquesta novel·la influí de manera tan important en Stanislavski que en un text titulat *Sobre les característiques de l'actor*, escrit l'any 1901, i que havia de ser inclòs en un text projectat sobre el treball creatiu de l'actor, ens en cita un fragment que hem localitzat a l'inici del capítol LIX de la novel·la. Les darreres frases de la cita, les úniques que transcrivim, són reveladores: «Cada hombre lleva en sí mismo el embrión de todas las condiciones humanas, pudiendo revelar a veces unas a veces otras y pudiendo comportarse con frecuencia en forma completamente distinta a aquella habitual en él, siendo, a pesar de ello, el mismo individuo. En algunas personas, estas transformaciones pueden ser particularmente notables... Dichas transformaciones devienen de causas físicas y espirituales.» (Stanislavski, *O.C.V*, pàg. 18)

8. Cf. Taviani, op. cit.

dor, Sulerzitski,<sup>9</sup> que, al mateix temps, era amic personal de Lev Tolstoi.

La primera part del sistema, el que s'ha denominat la tècnica interior, és la més antiga que elaborà de manera més o menys ordenada Stanislavski. En ella parla del «si màgic», de les «circumstàncies donades», «d'objectius»; en una paraula, del procés d'anàlisi que ha de dur a terme l'actor per tal de donar vida al seu personatge. És en aquesta anàlisi, potser tolstoiana, que l'actor trobarà la «necessitat» de les seves accions en els petits fragments que la componen, en aclarir-ne les condicions i la motivació que, com en Tolstoi, haurà d'anar més enllà del nivell lògic-verbal.<sup>10</sup> L'exposició del Sistema ens haurà de demostrar definitivament les concordances establertes fins aquí.

La presència de Tolstoi en el pensament de Stanislavski no es limità, tanmateix, a la tècnica narrativa. Podem imaginar, i això sense

9. Sulerzitski, pacifista, objector de consciència, interessat en les cultures de l'Orient i rebel per excel·lència fou un dels principals col·laboradors del Teatre d'Art, en el qual arribà a fer el paper de *régisseur*. Mai no s'ha fet gaire cas de la seva influència en la creació del Sistema Stanislavski, encara que sembla prou important. «Suler» morí l'any 1916, i Stanislavski abandonà progressivament la literatura i la introspecció fins a arribar a l'acció física com a motor del procés creatiu. Meyerhold li dedicà un article, arran de la seva mort, a *Birjevie Vedomosti* (Els butlletins de la borsa) on, a més de parlar d'ell com a secretari particular de Stanislavski i participant directe en la redacció del Sistema, diu: «Les jeunes metteurs en scène Vakhtangov et Souchkevitch doivent s'estimer, autant que les élèves de Stanislavski, ceux de son plus proche collaborateur, Soulerzitski. Maintenant que le Théâtre d'Art de Moscou s'est à nouveau tourné vers A.A. Sanine qui ne saurait parvenir à suivre le courant rapide des nouvelles tendances théâtrales, le Studio du Théâtre d'Art que dirige un Stanislavski éternellement jeune doit être en grand deuil: il a perdu en Soulerzitski un rebelle des plus énergiques, enchaîné par la mort dans la nuit du 17 au 18 décembre 1916.» (Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, vol. I., pàg. 263)

Vid. també Stanislavski, *O.C.I.*, pàg. 326-28 i ss.

10. La cura del detall serà especialment important en el plantejament del mètode de les accions físiques. Cal tenir present, però, que aquesta actitud es respirava en tota la producció global de l'espectacle, i no únicament en el treball dels actors sobre el mètode: tots els elements materials havien d'estar cuidats al màxim per ajudar l'actor a arribar a la vivència.

Hem de dir, d'altra banda, que la influència de Tolstoi en Stanislavski s'estén més enllà del propi mètode i arriba a la concepció estètica general del director. Hobgood (vid. bibliografia) ens diu que totes les afirmacions de Stanislavski sobre la «línia de la intuïció» per aconseguir la interpretació versemblant són d'arrel tolstoiana. També ho afirma del postulat de la identificació de l'actor amb el personatge, però en aquest és senzill trobar-li d'altres influències. La font tolstoiana citada per Hobgood és al text *Qué es el arte?*

Al seu torn, N.A. Zverev (vid. bibliografia) apunta una nova influència interessant. Lev Tolstoi parla a *Guerra i pau* de la possibilitat de submergir-se en un objecte. «La capacitat de "submergir-se" totalment en les circumstàncies concretes de la vida, "d'aprofundir-hi", "no amb l'intel·lecte, sinó amb tota l'ànima", desperta l'activitat eficaça», diu Zverev a la pàgina 141, tot barrejant Tolstoi i Stanislavski. Aquesta proposta uniria Tolstoi i Puixkin en la formulació d'un dels axiomes fonamentals del sistema: «la veritat de les passions en circumstàncies donades», del qual parlarem més endavant.

endinsar-nos gaire en la història-ficció, que Sulerzitski informava Stanislavski sobre la filosofia estètica de Tolstoi. Encara que no hagués estat així, és gairebé impensable que Stanislavski no llegís l'obra més discutida i vituperada d'aquest autor. Aparegut l'any 1898, el text *¿Qué es el arte?* suposà un dels grans rebomboris de l'art europeu de final de segle: indignació de la crítica, que el tractà de reaccionari, i de tots els artistes que s'hi veien caricaturats.<sup>11</sup> Més enllà dels estirabots del vell Tolstoi i de l'escàndol, ens han d'interessar ara les línies mestres que per a l'art s'hi prescriuen i que, malgrat petites dissensions, podem veure reproduïdes en Stanislavski. Un breu recorregut per les idees principals exposades en el text serà prou aclaridor.

Tolstoi veu fonamentalment en l'art un fenomen de comunicació especial, de relació entre els homes. Aquesta comunicació especial, però, té un contingut propi: l'art ha de transmetre sentiments i emocions. La comunicació dels pensaments és responsabilitat de la paraula, del discurs que diríem en termes actuals, i genera un tipus de relació específica entre els homes que no s'ha de confondre mai amb l'art. Tolstoi parteix, per definir aquest art, d'un axioma volgudament propi: un home qualsevol és capaç d'experimentar tots els sentiments humans, encara que no sàpiga expressar-los. Aquest principi es completa amb un altre que diu que n'hi ha prou que un home expressi un sentiment davant d'un altre perquè aquest darrer el reconegui, malgrat que anteriorment no l'hagi patit mai. L'art es basa fonamentalment en la capacitat de l'home d'experimentar sentiments viscuts pels altres, i no podem parlar d'art fins que no hi hagi un home que, en experimentar una emoció, vulgui comunicar-la i recerqui per fer-ho els signes exteriors més idonis.

Hom pot pensar, malèvolament, que això dels signes exteriors no s'adiu gaire amb Stanislavski, si més no amb el de la primera època. Cal tenir present que Tolstoi parla de l'art en general. La teoria, expressada d'una altra manera pel propi autor, ens acosta més a qüestions pròpiament teatrals. Diu Tolstoi que l'activitat de l'artista consisteix a evocar un sentiment ja experimentat i comunicar-lo als altres, sigui amb colors, línies, imatges verbals... En el cas de l'actor, ¿no es confon el moment evocatiu amb el moment expressiu? Dit d'altra manera: ¿no es poden condensar en un instant l'evocació, l'expressió i la transmissió? L'art veritable ha de transmetre la vida interior i això, en el teatre, només es pot fer en el moment de la representació. Sembla que així ho entengué Stanislavski, i s'encaminà cap a la memòria emotiva i la vivència.

11. Per a Tolstoi, «Baudelaire és un poeta de petites endevinalles»; Verlaine, «un borratxo incapaç d'expressar amb claredat el seu pensament», i Mallarmé, «un orgullós de la seva confusió». (Cf. *¿Qué es el Arte?*, presentació de Carlos Veli-lla)

Són moltes les implicacions que podríem descriure entre el text de Tolstoi i el pensament de Stanislavski, sigui quan parla de les falsificacions de l'art, sigui quan descriu les característiques de l'art veritable. D'aquestes darreres n'hi ha una que ens ha d'interessar especialment: el contagi artístic com a criteri de l'art veritable. «Si un home qualsevol —diu Tolstoi al capítol XVI—, en presència de l'obra d'un altre home, rep una emoció que el vincula al primer, i d'altres reben també la mateixa impressió, és que l'obra en presència de la qual es troba és una obra d'art». És aquesta la impressió artística que fa que l'home que la rep es confongui amb l'artista: suprimir la diferència entre l'artista i el públic serà la virtut principal de l'obra d'art veritable. Capacitat de comunicar emocions, tot sabent que, si aquesta comunicació s'efectua correctament, el públic, sens dubte, s'emocionará.

L'acord posterior de Stanislavski amb aquest postulat se certifica encara amb més claredat quan Tolstoi ens exposa les tres condicions de les quals depèn el grau de contagi artístic: la singularitat i novetat dels sentiments, necessaris per causar una impressió viva en el receptor; la claredat en l'expressió dels sentiments; la sinceritat de l'artista, emocionat per la seva pròpia obra. No reconèixer Stanislavski en aquests tres postulats és gairebé impossible: no és tot el treball de la tècnica interior de l'actor la recerca de la singularitat i novetat de les emocions?; no trobem en la preocupació per la tècnica exterior la consideració del precepte tolstoïà sobre la claredat expressiva?; finalment, no demana Stanislavski als seus actors la complicació amb l'obra, la sinceritat respecte a l'objectiu i als sentiments que cal transmetre?

No podem tractar aquí en totes les seves implicacions i extensió el tema de la determinació que suposa el mètode literari dels mestres russos del XIX en la gènesi del sistema. Val la pena, no obstant, cridar l'atenció sobre les dues línies d'influència que hem apuntat, que en forma d'hipòtesi per a un treball posterior, més extens i acurat, s'articularien de la manera següent: la tendència al realisme —que no al naturalisme— de la narrativa russa del XIX genera un mètode analític de la realitat humana que, aplicat al teatre amb les modificacions i adaptacions que suposa el canvi de llenguatge artístic, possibilita el sorgiment del teatre de la vivència, en la qual, com en la literatura, la narració cedeix el pas a l'acció. Un cop apuntada la hipòtesi, passem ara a analitzar altres factors d'influència en la creació del sistema: els teatrals.

### 1.3. LES EXIGÈNCIES DE LA DRAMATÚRGIA

Hem datat la primera representació teatral de l'any 1672. Cal que datem ara la que es considera la primera obra important: es tracta de *El tutelat*, de Denís Ivanovitx Fonvizin, que aparegué el 1728 i encetà

la guerra del teatre amb la censura, concretament amb la de la il·lustrada Caterina II. Després d'aquest sorgiren dos autors que són, juntament amb ell, els iniciadors del gènere dramàtic en rus: Griboïedov i Gògol. El primer home important que els segueix és Ostrovski, Turgenev, Txèkhov i Gorki tanquen un segle que ha vist, en tots els citats, autors d'importància mundial. És meteòrica l'evolució, com en tot, encara que en el teatre és més colpidora. Si Txèkhov és considerat un innovador, ¿què en direm, fent-nos la pregunta amb Carles Reig,<sup>12</sup> dels Andreiev, Blok, Sologub, Maiakovski, Bulgakov, Kataiev, etc., que treballaren en el període revolucionari i immediatament després. Novament, Rússia va passar en poc més d'un segle de l'última a la primera. I ho féu no tan sols en el camp dels autors, sinó també en el dels directors, els més importants dels quals foren Stanislavski, Meyerhold i Vakhtangov —els darrers, deixebles del primer—, de qui encara vivim en bona mesura en el teatre actual, sobretot de Stanislavski, que ha estat fins ara l'únic a donar un mètode d'aprenentatge i d'elaboració artística en el camp de la interpretació teatral. La producció d'obres genials demanava directors genials i actors genials i diferents. És el moment de saber què exigien els autors i com va respondre Stanislavski a les seves exigències. En farem una mica d'història.

Parlar de la dramaturgia russa és, així, parlar d'una història recent. Per donar-ne una visió de conjunt i poder remarcar la seva influència en la creació del Sistema Stanislavski, ens haurà de ser més útil seguir l'intent de classificació del drama rus que féu Meyerhold l'any 1911,<sup>13</sup> que no pas cap altra consideració d'autors posteriors, sens dubte més erudits i documentats, però no tan avesats a la teatralitat.

En el seu article, que no pretén ni molt menys ser exhaustiu, en el qual podríem fàcilment detectar grans buits, com ara el que ompliren Fonvizin o el mateix Griboïedov, Meyerhold articula l'anàlisi a partir de les influències que les grans tradicions europees —espanyola, italiana, anglesa i francesa— exerciren sobre els dramaturgs russos, malgrat que aquestes influències són pràcticament només enunciades. Com a nosaltres, a Meyerhold li interessava principalment el teatre rus del XIX, que s'enceta amb tres «noms gloriosos»: Gògol, Puixkin i Lermontov. Per a Meyerhold, Gògol, universalment conegut aleshores, s'apropa al teatre francès del XVIII i introdueix en la comèdia russa l'humor i el misticisme de Molière; Puixkin es declarava shakespearia, però, diu Meyerhold, seguia intuïtivament les normes del drama espanyol que, malauradament, no havia llegit. Finalment, Lermontov,

12. Carles Reig, introducció a la seva traducció *Llàstima de seny!*, d'A.S. Griboïedov, Ed. Robrenyo.

13. El text és titulat *Els autors dramàtics russos i*, segons el propi Meyerhold, sorgí de la seva correspondència amb l'especialista anglès sobre teatre rus Georges Calderon. Fou publicat per primer cop a *Sobre el teatre* (Cf. B. Picon-Vallin a Meyerhold, *Écrits sur le Théâtre*, vol. I)



més conegut com a poeta que no pas com a dramaturg, fou qui més s'apropà a Lope de Vega i a Tirso de Molina i qui veritablement volgué escriure «tragèdies espanyoles».

El camí iniciat per aquests grans autors, camí que passava pel coneixement dels models clàssics, fou resseguit per Ostrovski, traductor de Cervantes i creador del «teatre de costums». És amb Ostrovski que hom considera que ja es pot parlar d'un teatre rus sòlidament constituït, i això al marge de les opinions de Meyerhold. Tanmateix, malgrat l'anomenada «plèiade» d'Ostrovski —Pisenski, Soukhovo-Kobylin, Diatxenko, etc.—, la tasca dels primers grans autors russos no va ser continuada. I aquí introdueix Meyerhold una opinió prou interessant: Txèkhov, que hom pot haver considerat seguidor d'Ostrovski, és realment el continuador del teatre que, paral·lelament al «teatre de costums», inaugura per la seva banda Turguenev: un teatre intimista, familiar, que introdueix la musicalitat com a nova categoria dramàtica. Un teatre ple de diàlegs que no s'acaben mai, sense moviment, amb escassa passió. Un teatre que havia de portar necessàriament al «teatre d'estar d'ànim» de Txèkhov. Un teatre que emmirallà Stanislavski en els seus inicis, i que potser fou alhora motor i fre de les seves investigacions, que s'hagueren d'orientar posteriorment vers d'altres concepcions de la teatralitat. Val la pena reproduir la reflexió de Meyerhold:

«Le lien entre le théâtre de Tchekhov et la tradition de Tourguéniev amène Tchekhov à demeurer enchaîné davantage encore à la seule époque qui l'a créé. Rien d'étonnant donc si le théâtre de Tchekhov meurt en même temps que l'apathie sociale enterrée per l'année 1905. Le maillon constitué par le théâtre de Tourguéniev n'était pas soudé à l'une de ses extrémités aux principes de la théâtralité traditionnelle, ni à l'autre extrémité préparé à être soudé au Théâtre du Futur. De la même façon, le théâtre de Tchekhov n'a pas pu fixer à la chaîne élaborée par la grande triade (Gogol, Pouchkine, Lermontov) le maillon qu'il a forgé, car le métal de ce maillon ne valait que pour une seule décennie. Tourguéniev et Tchekhov n'ont pas su relier leurs pièces au répertoire sorti des tréfonds de la théâtralité authentique».<sup>14</sup>

La tendència que dominava en els primers grans textos teatrals en rus era la crítica, diguem-ne, social. Hom veu en el teatre la possibilitat de ridiculitzar, de criticar i d'ensenyar —deixem de banda les comedietes no gaire compromeses de Lomonosov i algú altre. El

14. *Écrits sur le Théâtre*, I, pàg. 163.

que hi predomina és la sàtira, que inaugura la gran obra de Griboiedov *Llàstima de seny!* i que continuà amb mestria singular *L'inspector* de Gògol. La sàtira, dirigida principalment a una manera de comportar-se que ve definida per la necessitat de subsistir en un món en què la mínima funció burocràtica, la més petita disponibilitat de poder, marcava la vida dels seus subordinats obligant-los a un moviment constant de ziga-zaga per tal d'evitar ser aixafats. El tema de les obres teatrals és, doncs, el mateix que el de la «literatura». També l'angoixa és present en el teatre. Els personatges dels drames d'Ostrovski, com diu Hesse,<sup>15</sup> viuen en un món premeditadament estret. El teatre no es pot permetre les filigranes de la literatura, i la seva tendència realista és marcada des del principi: *La tronada*, d'Ostrovski, ens explica com una dona s'ofega en la vida amb el seu marit, comerciant, representant típic del ser rus del moment, i acaba per suïcidar-se al Volga, després de confessar-li la seva infidelitat. Val a dir que el sentiment de culpa és una de les característiques més generals dels personatges de ficció del XIX rus, sigui quin sigui el gènere en què es trobin: és un dels racons on menen l'angoixa i la frustració, que en el teatre trobem àmpliament representades, com per exemple en els drames de Leònidas Andreiev, els personatges del qual sempre volen fugir cap a un altre món o, fins i tot, en les obres del primer Gorki, l'anterior a la Revolució, que no s'escapa del decadentisme imperant. Gorki vol dir desgraciat, en rus. Ve't aquí que els personatges de *Els baixos fons* afirmen fins i tot haver perdut la consciència, que no els ha de servir per a res en un món que no els ofereix cap sortida:

«KLEIX: Que no hi ha ningú pitjor? Si viuen sense honor, sense consciència...

CENDRA: Per a què serveixen l'honor i la consciència?... No t'escalfaràs pas els peus, amb l'honor i la consciència... Aquestes coses només les necessiten els que tenen el poder...

BUBNOV: (*entrant*) Uf!... Estic glaçat!

CENDRA: Bubnov!, tu tens consciència?

BUBNOV: Què dius?, consciència?

CENDRA: Sí.

BUBNOV: Què n'haig de fer d'això? Jo no sóc pas un ric».<sup>16</sup>

15. José Hesse a *Historia del teatro soviético*, pàgs. 16-20.

16. Un esbós de *Els baixos fons* fou presentat per Gorki a Stanislavski i Nemiròvitx-Dantxenko, que decidiren estrenar l'obra al Teatre d'Art i assoliren un gran èxit. (St. O.C.I, pàgs. 267 i ss.)

El text que citem pertany al primer acte i es troba a les pàgines 18 i 19 de l'edició catalana (Ed. 62).

Món sense sortida, personatges que no tenen res a fer ni gairebé a dir, dels quals trobarem l'heroi per antonomàsia a la novel·la *Oblomov*, de Gontxarov. Constatació d'una realitat que serà portada al límit a les obres de Txèkhov, autor que ens ha d'interessar especialment perquè fou entorn a les seves propostes que Stanislavski comença seriosament les seves investigacions.

Txèkhov s'esforça a captar el més difícil, allò que no es veu: com s'escola la vida dels russos inútilment, com venç la frustració i com a aquests homes, talment ho deia ell, cultiven els seus sentiments sense intentar arribar a cap solució. El món que descriu Txèkhov és aclaparadorament real, encara que subtil. Les emocions íntimes dels seus personatges surten a la llum d'un temps en el qual res no pot succeir i l'únic que resta és l'esperança de la mort. Per expressar aquests sentiments, tan «pregons», hom no pot posar-se a cridar a l'escena amb tràgica afectació, si no és assumint el risc que personatges tan humans i seriosos esdevinguin ridículs. Els personatges de Txèkhov demanaven una interpretació real, versemblant. No són grans herois, i les coses que els succeeixen no tenen gaire valor per elles mateixes: el seu valor es troba en la seva irreductible i mínima realitat trivial. D'aquí ve que les coses més subtils només són significants per a la realitat que les suporta i que els confereix l'entitat que «substancialment» no posseeixen. I així ho va entendre Stanislavski, encara que no al principi, com afirma Magarshack i admet ell mateix. Txèkhov no va estar mai d'acord amb els muntatges que el Teatre d'Art de Moscou féu de les seves obres, però hem de saber que ell només veié les produccions d'un Stanislavski jove que encara no dominava la creació de la «veritat de les passions» i es basava, tot intentant un canvi, en l'art de la representació, que contraposarà posteriorment al seu, anomenat de la «vivència».<sup>17</sup>

Per a Txèkhov, Stanislavski no entenia que els sentiments dels seus

17. Quan Stanislavski reflexiona sobre la primera part de les seves experiències artístiques diu: «Hacia el papel bastante bien, con bastante arte, imitaba las manifestaciones exteriores de las vivencias y acciones, pero no experimentaba ni la menor vivencia, ni la necesidad auténtica de acción cualquiera.» Stanislavski veia reflectides en ell mateix les tècniques del teatre de la representació. Aprofitem l'avinentsa per fer un aclariment terminològic. B.M. Hobgood ens informa en el seu article (pàg. 148, vid. bibliografia) que Stanislavski anomenà el tipus de teatre que defineix amb una cita de Coquelin i en la cita anterior ISKUSSTVO PREDSTAVLENIA, que traduït significa «art de la presentació». Sembla que fou Elisabeth Reynolds Hapgood, la traductora de Stanislavski més llegida en anglès, qui traduí aquest terme per «art de la representació» i provocà una confusió en la crítica anglòfona, que havia acceptat la divisió del teatre entre presentacional i representacional en el sentit que la utilitzava Stanislavski i que havia estat introduïda pel crític rus emigrat Alexander Bakshy. El cert és que l'error d'E.R.H. va prosperar, i avui dia tothom accepta l'accepció que ella utilitzà. Val a dir que a nosaltres no ens ha de portar gaires problemes, ja que Stanislavski tingué molta cura que el seu teatre no es confongués amb cap altre i l'anomenà ISKUSSTVO PERÉZHIVANNIA, que podríem traduir per «art de la vivència» o «art de l'experiència».

personatges, a més d'expressar-se d'una manera indirecta, sobreentesa molts cops, no tenien solució. Era impossible convertir les seves obres en tragèdies i llurs personatges en herois. No era això el que es reclamava, encara que aquesta interpretació hagués tingut gran acceptació entre el públic i encara que fos l'opció més senzilla. Ho podem veure clarament en el monòleg del segon acte de *L'oncle Vània*, on Voinitski diu:

«Se n'ha anat... (pausa). Fa deu anys, la trobava sempre a casa de la meva germana, que encara vivia. Ella tenia 17 anys, jo 37. ¿Per què no me'n vaig enamorar aleshores i no me li vaig declarar? Hauria estat perfectament possible! I ara seria la meva dona... Sí... Ara la tempesta ens despertaria a tots dos; els trons l'espantarien i jo l'abraçaria ben fort i li diria a cau d'orella: "No tinguis por, que sóc aquí, amb tu." Oh, pensaments meravellosos, plens de dolcesa, que fins i tot em fan somriure... Però, Déu meu, ¿on tinc el cap?... Per què sóc vell? Per què no m'entén? La seva retòrica, la seva moral conformista, les seves idees absurdes i apàtiques sobre la fi del món, tot això em resulta odiós. (pausa) Oh, com m'han enganyat! Jo l'idolatrava, aquest professor, aquest malalt deplorable; he treballat per a ell com una bèstia de càrrega! Sònia i jo hem expremut aquesta finca fins a les últimes gotes; hem negociat amb oli, amb llegums, amb mató. Nosaltres mateixos ens hem hagut d'estar de moltes coses per reunir, mirant el còpec, milers de rubles i enviar-los-hi. Jo estava orgullós de la seva personalitat i de la seva ciència: això em feia viure, respirar! Tot el que ell deia o escrivia em semblava genial... Déu meu! I ara? L'han jubilat i s'ha vist clar quin és el balanç de la seva vida! No quedarà ni una pàgina de la seva feina; és absolutament desconegut, és una nul·lilitat, un zero a l'esquerra! I jo he estat enganyat... ara ho veig..., enganyat de la manera més estúpida.»<sup>18</sup>

La senzillesa que demanaven els personatges com ara Vània no la va poder copsar realment Stanislavski fins que no es va endinsar en el món, segurament de caire tolstoïà, de la motivació. En efecte, la simplicitat de la gent que envoltava Txèkhov era possible perquè la major part de la seva vida transcorria més enllà del text. Els seus teatre, i ho féu apuntant-se al moviment realista i naturalista que solcava Europa, que per ell es materialitzà en les representacions que suposen la presentació del real, malgrat que es vesteixi amb una capa poètica. Txèkhov no volia que els actors «fessin teatre»: aquest era el

18. El text citat pertany a l'acte segon i es troba a les pàgs. 32-33 de l'edició catalana (vid. bibliografia).

repte principal que proposava a Nemiròvitx- Dantxenko i Stanislavski. Fou precisament el primer qui descobrí el realisme que el mateix Txèkhov, en respondre a una pregunta que li feren sobre el tema de la seva propera obra, confirmava de la manera següent:

«Un amour ordinaire, une vie de famille sans scélérats ni anges, sans avocats ni diablesses; je choisirais comme sujet une vie unie, plane, quotidienne, telle qu'elle est en réalité.»<sup>19</sup>

#### 1.4. LA CRISI DE LA CONVENCIO

Hem parlat fins aquí, pel que fa al teatre, de com presentaven els sentiments els dramaturgs. Però el teatre no s'esgota en el seu vessant literari. Cal endinsar-se ara, per aclarir les fonts teatrals del sistema, a esbrinar la influència que exerciren en Stanislavski els corrents de l'escenificació que enfonsen les seves arrels en el XIX. Començarem per examinar breument la situació teatral russa d'aquells anys.

En arribar al món del teatre, Stanislavski es troba davant d'una tradició teatral declamatorià, barreja del teatre de la representació de caire diderotià i d'un romanticisme mal entès que conduïa els actors a l'exageració i l'exhibicionisme de mal gust. Hi havia, no obstant, honroses excepcions. Malgrat que el panorama teatral rus era dominat per l'amateurisme i que al XIX la major part dels actors eren serfs, la qual cosa ens dóna una idea sobre la consideració social de l'ofici, hom pot descobrir ben aviat dues tendències diferenciades: l'Escola de Petersburg, d'ascendència francesa, inclinada vers el teatre de la representació, i la de Moscou, més oberta a noves influències. Nina Gourfinkel afirma que, malgrat tot, hom podia endevinar entre les escoles i l'amateurisme una tendència a portar la realitat humana a l'escenari, tot expressant l'opinió que el realisme era l'estil natural dels russos. Ja ho hem vist en parlar de la literatura. Sigui com sigui, hi havia un «décalage» obvi entre les exigències de la literatura —i les aspiracions dels homes de teatre— i la tècnica de representació teatral. Les honroses excepcions eren les d'aquells que s'apropaven al realisme, com ara el serf alliberat Stxepkin, gran actor que és considerat el fundador del psicologisme teatral, a qui el realisme li fou revelat pel príncep Mestxerski. També alguns dels actors del Teatre Malí de Moscou es comptaven entre aquestes excepcions, com ara les actrius Ermolova i Fedotova, profundament admirades per Stanislavski. Però eren excepcions. Stanislavski reaccionà contra la situació general del teatre, i ho féu apuntant-se al moviment realista i naturalista que solcava Europa, que per a ell es materialitzà en les representacions

19. Text citat per Nina Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, cap. VIII, pàg. 79.

que presència a Moscou de la Troup de Meiningen. Vegem d'on sortia aquest corrent.

Seguint Roose-Evans, direm que la recerca de la veritat en el teatre comença amb el manifest que Victor Hugo publicà l'any 1872 com a pròleg a l'obra *Cromwell*. Citem-ne un fragment:

«Digámoslo en voz alta. Ha llegado el tiempo en que la libertad, como la luz, penetrando por todas partes, penetra también en las regiones del pensamiento. Es preciso inutilizar por inservibles las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer la antigua capa de yeso que ensucia la fachada del arte. No debe haber ya ni reglas ni modelos; o mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza, que se ciernen sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita, según las condiciones propias de cada asunto.»<sup>20</sup>

Després d'això vingué *Hernani* (1890) i les obres de Zola, Ibsen i Strindberg s'alternaren al Théâtre Français. També arribà el suport dels cèlebres germans Goncourt al moviment. La necessitat de seguir les regles de la natura arribà a la representació. La primera companyia que fonamentà el seu treball en aquesta línia fou la creada el 1874 per Jordi II, duc de Saxe-Meiningen, assistit per l'actor Ludwig Kronek, que arribà fins a la reproducció arqueològica d'algunes escenografies per tal d'apropar-se al màxim a la realitat. Fou també el Duc qui demostrà la necessitat del director a les representacions teatrals per tal de garantir la uniformitat de l'estil —sembla que, anteriorment, Samuel Phelps ja havia parlat d'aquesta tasca d'uniformització a les representacions que feu entre 1844 i 1862 al Sadler's Wells Theater de Londres, però aquest fet sempre ha quedat sota l'ombra dels Meiningen.

La nova manera de treballar de la companyia del Duc i Kronek trobà de seguida una munió de seguidors, entre els quals destacà el francès Antoine, que fundà a París el Théâtre Libre l'any 1887. L'altre gran seguidor fou el mateix Stanislavski. Però el mètode de la companyia dels Meiningen posava la veritat a l'escenari des de la perspectiva única del director. La interpretació resultava ser encara afectada: la «representació» sorgia allà on no arribava el director. Això feu reflexionar Stanislavski, que diu:

«El régisseur puede hacer mucho, pero de ningún modo todo. Lo principal está en manos de los actores, a los que hay que ayudar y guiar en primer término. Sobre esta ayuda al actor se preocupaban aparentemente poco los régisseurs de Meiningen, por lo cual éstos estaban condena-

20. Victor Hugo, prefaci a *Cromwell*, publicat en castellà per l'Editorial Espasa-Calpe, Col. Austral, núm. 673 (pàg. 33).

dos a crear sin la colaboración de los artistas. El plan del *régisseur* era siempre amplio y profundo en el sentido espiritual, pero, ¿cómo cumplirlo al margen de los artistas?»  
(O.C. I, pàg. 131)

Stanislavski feia aquesta reflexió després d'una època en què, influït ell mateix pels Meiningen, s'havia comportat com un director despòtic. Si en centrar la seva tasca sobre l'actor havia desplaçat el text, també posava a lloc la figura del director. És amb l'actor amb qui la veritat i la realitat trobaven el camí per entrar definitivament a l'escenari.

Però a Europa no tan sols existia el corrent al qual s'agafà Stanislavski. Pel coneixement que tenim dels seus viatges pel continent, i fins i tot de les col·laboracions amb grups estrangers, podem dir que Stanislavski els havia de conèixer necessàriament. El que podríem afirmar que és comú a la majoria de moviments europeus és la preocupació per l'actor i la tasca expressiva. L'art teatral ja no seria mai més el problema exclusiu dels dramaturgs: la seva discussió saltà a l'escenari.

Som en el moment en què el teatre es replanteja la seva estructura interna, la manera de fer, el seu estatut artístic: el moment de l'aparició del *metteur en scène*, la definició més acurada i, alhora, potser més extrema del qual la trobem a l'obra de Gordon Craig. Per a ell, el *régisseur* havia de poder triar la peça, fer assajar els actors, donar les instruccions pertinents per a cada gest i situació, dissenyar els decorats i el vestuari, dissenyar la il·luminació..., en darrer terme:

«Lorsqu'il interprète les œuvres du dramaturge à l'aide de ses acteurs, décorateurs et autres artisans il est lui même maître-artisan. Lorsque, à son tour, il saura combiner la ligne, la couleur, les mouvements et le rythme, il deviendra artiste. Ce jour-là, nous n'aurons plus besoin du dramaturge. Notre art sera indépendant.»<sup>21</sup>

De fet, el primer que teoritzà sobre la qüestió del *metteur en scène*, i a qui la crítica ha atorgat el paper d'haver estat el primer de ser-ho, és Antoine, les aspiracions del qual foren molt properes a les de Stanislavski, si més no en els seus inicis. Un Stanislavski que, de jove, viatjava prou a París per indignar-se amb la tradició declamatorià i interessar-se per un home entestat a reproduir de forma gairebé fotogràfica la realitat, a instaurar quartes parets fictícies i a unificar la creació teatral. En efecte, Antoine volia modificar l'espai de la representació i la interpretació actoral per tal d'apropar el teatre a la realitat, a la natura. Per aconseguir-ho, utilitzà tots els mètodes possibles: refusà el *trompe-l'oeil*, utilitzà objectes i volums reals, féu un

21. Aquesta cita es troba a Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, pàg. 121.

ús «atmosfèric» de la il·luminació elèctrica, incorporà el soroll a la representació... Cap d'aquestes característiques no es farà estranya als plantejaments stanislavskians. Però parlar d'una influència directa d'Antoine en Stanislavski seria massa agosarat. Antoine, potser descobridor de la teatralitat del real, com ho vol Roubine en el text anteriorment citat, estava, com Stanislavski, submergit en un moviment general de revolta a tot Europa contra les manifestacions teatrals del XIX. Roubine admet que aquest moviment ofereix com a resultat dues propostes contemporànies i oposades: el naturalisme i el simbolisme. El cas és curiós i val la pena d'aturar-se a reflexionar-hi: la lluita contra la convenció esclerotitzada de la teatralitat del romanticisme dóna una solució per defecte i una altra per excés. Amb altres paraules, una que pretén eliminar tot allò que pugui del convencionalisme, i una altra que vol anar vers una convenció més rígida i ben establerta que no respongui a les necessitats del «vedettisme», sinó a les necessitats de l'art. Naturalisme i simbolisme es barallaven contra la convenció i Gordon Craig, sempre polèmic, feia les següents observacions als homes del Teatre del Futur:

«Évitez le soi-disant "naturalisme" tant dans les mouvements que dans les décors et les costumes. Le naturalisme n'a paru à la scène que lorsque la convention est devenue affectée, insipide. Mais n'oubliez point qu'il existe une convention noble. On a écrit à propos des mouvements, des jeux de scène naturels: "Wagner pratiquait dès longtemps de système du mouvement et du jeu de scène naturels qu'un acteur français essaya depuis au Théâtre Libre; ce système, très heureusement, tend de plus en plus à être adopté partout". Pouchkine a écrit: "Le naturel dans le décor et dans le dialogue sont les principes fondamentaux de toute vraie tragédie". C'est pour empêcher qu'on n'écrive de pareilles choses que vous êtes au monde.»<sup>22</sup>

La lluita d'Antoine, i més tard de Stanislavski, faria de l'actor el centre de la creació teatral, si més no en l'opció de «convenció dèbil» que ells adoptaren. Lògicament, aquesta debilitat feia que ambdós autors haguessin d'exigir als actors l'autenticitat, la conquesta de la versemblança i l'enderrocament de l'estereotip, la recerca de l'expressivitat natural contra els models «externs», per artístics que fossin. Era una de les respostes possibles.

22. Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre*, pàg. 37. Una altra afirmació radical de l'autor sobre aquest tema la trobem trenta pàgines més amunt, quan afirma: «Le bout du théâtre considéré comme un tout, est de rétablir son art. Et pour cela, il faut d'abord renoncer à cette idée de la personification, cette idée de l'imitation de la Nature; tant qu'elle subsistera, le théâtre ne pourra jamais s'affranchir.»



Seria una tasca gegantina examinar les relacions entre tots els homes de teatre que experimentaven i proposaven hipòtesis sobre el treball de l'actor: es començà a parlar de quelcom que s'anomenava «formació de l'actor»; la tècnica guanyava adeptes en un paradís diderotià, com a mínim quant al plantejament de problemes. Hom ja no pensava que un actor novell es pogués formar únicament amb l'ajut del qui fou un gran actor, que era un mètode d'ensenyament bastant estès. És cert que hi havia conservatoris, però aquests treballaven encara en el «vell estil»: el problema amb el qual s'enfrontava el teatre no era un problema formal, no partia de les solucions de Diderot, sinó que es replantejava novament la seva pregunta. Hom havia de trobar un mètode «definitiu» per a l'expressió de l'emoció sobre l'escenari. I de propostes, no en varen faltar. Coupeau, per exemple, tractava de fer de l'actor una mena d'ésser inexpressiu fins que arribava a sentir la necessitat interior d'expressar-se. El seu mètode partia de la improvisació i s'inspirava en la *Commedia dell'Arte*. També Dullin volia partir de zero tot intentant que l'actor «experimentés» quelcom abans d'expressar: l'actor havia d'aprendre a interpretar les dades dels sentits de les quals sorgirien reflexions i sentiments interns. D'aquesta manera, la improvisació es realitzava en el seu taller en dos temps: el de la concepció interior i el de l'expressió. D'altra banda, continuava encara la influència dels estudis de Delsarte que, interessat per l'escultura i l'estatuària, afirmava que l'actor només havia d'expressar en el gest una dècima part de les emocions que és capaç de sentir i que vol ocultar al seu interlocutor si vol commoure l'auditori. Jovet proposava experimentar un sentiment diferent del que hom vol demostrar. És obvi que no citem totes les teories —oblidem, per exemple, Gordon Craig i la supermarioneta, tot i que col·laborà amb Stanislavski en la producció del Teatre d'Art de *Hamlet* l'any 1911— que van augmentant considerablement com més anem avançant en els anys de la vida de Stanislavski. Citem només les més importants de les anteriors —entre aquestes no hem parlat de la rítmica de Dalcroze, però trobarem més endavant millor ocasió per fer-ho— i contemporànies a l'inici de la reflexió sobre el sistema, l'esclat de les quals no s'aturà. Valguin com a mostra de la situació dos testimonis importants: segons Nina Gourfinkel, en aquest any Coupeau es declarava seguidor del Sistema Stanislavski; d'altra banda, Dullin escrivia el següent:

«Me hubiera gustado que sólo las lágrimas auténticas pudieran conmover a una sala llena de espectadores (...), sin embargo, he visto llorar de verdad, he visto al actor palidecer, sufrir en su carne, llevado por su sinceridad absoluta, y el público ha permanecido insensible. Acto seguido, un histrión ha imitado el dolor y la sala se ha estremecido. Durante mucho tiempo me resistí a aceptar

esta humillación. Por último, tuve que reconocer que el éxito del histrión se debía a que él realizaba, por falta de sinceridad, una exageración necesaria en el teatro, a que daba no ya el dolor, sino la máscara del dolor, y que al interpretar de modo tosco estaba en lo cierto.»<sup>23</sup>

Hem analitzat breument, en aquest capítol, les bases literàries i teatrals que possibilitaren el sorgiment de l'anomenat Sistema Stanislavski. Hem intentat recercar com es reflectien el problema del realisme i la pregunta sobre l'expressió de l'emotivitat en ambdós vessants artístics. Ens manca ara analitzar la influència del desenvolupament científic en el sistema. Aquesta anàlisi necessita un coneixement concret dels elements que formen el mètode stanislavskià que ens permeti marcar clarament els paral·lelismes, els deutes i les escissions entre el sistema i la ciència que li fou contemporània. Doble tasca per al capítol que ve: fer una exposició intel·ligible del sistema i esbrinar-ne el component científic.

23. Ch. Dullin, *L'art cinématographique*, Alcan, Paris, 1926 (Cf. O. Alsan, *El actor en el siglo XX*, [vid. bibliografía]).



## Capítol 2

### Exposició analítica del Sistema: influències científiques

Abans de fer l'exposició de qualsevol sistema o mètode, se situï en la disciplina que se situï, és bo d'aclarir els seus objectius fonamentals i els seus punts de partença. Stanislavski, home de teatre pràctic que era, parteix del que és amb tota seguretat el criteri fonamental a l'hora de definir el fet espectacular: la convenció. I, en parlar de la convenció, té presents els dos col·lectius els quals afecta: el del públic i el dels actors. Examinarem, per començar, la convenció des del punt de vista del públic.

En general, tota representació teatral necessita mantenir una mena de «tensió interna», de cohesió entre els elements que la formen per tal que el públic la pugui percebre com a real, assolir el mínim nivell de veritat que permet el funcionament de la mateixa convenció. Aristòtil ja parlava de problemes semblants a la *Poètica*: les normes que dicta moltes vegades van dirigides a assegurar el funcionament de la convenció i, consegüentment, l'èxit de la identificació recercada. Si reflexionem una mica sobre allò que hem dit en el capítol anterior, ens adonarem que, a tall d'hipòtesi, podríem pensar en el pas del romanticisme al realisme, en el camp de la interpretació, com a moviment «necessari» per tal de conservar intacte el principi de la convenció. Els plantejaments romàntics demanaven, si podem expressar-ho així, un esforç massa gran per part del públic, que mantenia una convenció excessivament codificada, sofisticada, que en alguns casos havia arribat a generar, fins i tot, un llenguatge especial: l'alegria, la tristesa, totes les emocions en general tenien associada una expressió concreta, característica, teatral. En el cas dels mals actors, és clar. Però com ara mateix, aquests eren els més nombrosos. I no

s'acabava la convenció en l'expressió emocional, sinó que arribava fins a la posada en escena: no es respectava en cap moment la lògica de l'acció. L'actor era sempre abocat al públic, al qual considerava el receptor principal de les seves paraules. De fet, és precisament en les paraules on radicava un altre dels problemes principals: l'art de l'actor era l'art de la dicció, de la correcta transmissió del missatge tancat en els mots, i no la pròpia actuació. Stanislavski es plantejà de bon principi lluitar contra aquest llenguatge teatral. Considerava que amb ell no s'acomplia la identificació, no s'aconseguia la incidència en el públic que el teatre, en darrera instància, com a mitjà de comunicació que és, recerca. En altres paraules, la convenció havia estat trencada i calia restablir-la. Davant de l'art de la representació, que recomanava una perfecta imitació de l'expressió emotiva, Stanislavski proposa el camí de la vivència, l'opció de «sentir», per tal de comunicar el sentiment, la d'actuar de manera versemblant per tal d'influir indirectament i no directa, sobre el públic. Un públic al qual, ara, se li exigirà menys perquè el que se li presenta respecta o intenta respectar les lleis de la pròpia realitat: l'esforç que ha de fer per tal d'identificar-s'hi és menor, ja que també són menys els principis de la convenció.

La convenció també afecta, però, el mateix actor. El fet de pujar damunt de l'escenari, d'exposar-se a les mirades del públic, provoca en l'actor un sentiment de por i d'inseguretat que li impedeix actuar de forma natural. Si bé aquest problema apareix en qualsevol tipus de teatre, s'aguditza en el teatre de la vivència, en el qual l'actor s'ha de saber mantenir al marge de la influència del públic, que ja no és el seu directe interlocutor, per tal d'arribar a establir la comunicació necessària amb la resta dels actors i poder sentir l'emoció que es pretén transmetre a la sala, la influència de la qual no incideix únicament sobre els factors emotius, sinó també sobre el comportament físic, sobre el mer moviment: l'actor s'haurà de sotmetre a una mena de procés de reciclatge que li ha de permetre comportar-se habitualment tant externament com interna. Un cop re-construït aquest comportament habitual sobre l'escena, l'actor podrà encarnar el personatge i, establint-ne les lleis de comportament, identificar-s'hi i arribar a experimentar les «seves» emocions. Diu Stanislavski:

«Todo mi sistema se reduce a esto: entender los momentos fundamentales del papel y poder agruparlos lógicamente, reflejándolos en una serie de acciones físicas sinceras.»

(*El arte escénico*, pàg. 172)

Són aquests moments, aquesta lògica i les accions allò sobre el qual s'haurà de recolzar el sentiment, inaprehensible en si, en la seva esperada aparició, que abans només es produïa en els actors inspirats. Stanislavski lluità contra la divinització del geni inspirat amb una eina

de doble tall: afirmà constantment que el seu mètode no era «seu», sinó que l'havia recollit dels grans actors. Descriure el mètode dels genis li permetia lluitar contra la inspiració al mateix temps que justificava el sistema. Stanislavski vol, però, quelcom més que fer baixar la inspiració a l'abast de tothom. Si tenim present que fins i tot els millors actors tenen dies atziacs, el sistema vol intentar proposar un camí més planer per a la vinguda del sentiment mitjançant la interpretació veritable que, encara que mancada d'inspiració la major part dels dies, tal com succeeix amb les altres escoles, proporciona una representació més digna i versemblant.

Facilitar el camí vers l'aparició del sentiment a tothom. Ara bé, el sentiment és un fet individual, una vivència intransferible, sovint incomunicable si no és per mitjà del sentir mateix. D'altra banda, les definicions generals de les emocions són tan poc útils com el sentiment imitat. Com hem d'harmonitzar l'universal i el particular? Diu Stanislavski:

«Pero, ¿cómo hemos de encontrar algo de naturaleza general aplicable a todos como el camino hacia la realización de la meta final del arte creador por cada uno individualmente? Veamos si no podemos encontrar en la naturaleza de los sentimientos humanos unos mismos escalones comunes a todos y sobre los cuales todos puedan subir, como por una escalera, para alcanzar el fin deseado de convertirse en artistas creadores del escenario. Todos deben, más tarde o más temprano, poner los pies en uno u otro de estos peldaños fundamentales. Pero cómo va a subirlos, qué tipo de zapatos deberá usar (o si debe o no usar zapatos)... ese es el secreto de todo su arte, de su yo creador fundamental.»

(A.E, pàg. 185)

El fet de voler trobar aquests graons comuns a tothom fa que el sistema de Stanislavski es configuri com un mètode d'anàlisi que ha de dur l'actor a establir la lògica del comportament del personatge que ha d'interpretar. És això precisament el que més ens ha d'interessar del teatre de la vivència: la reproducció de l'emoció a partir de la reconstrucció artificial de les seves condicions de possibilitat.

## 2.1. SOBRE LA DIFICULTAT DE L'EXPOSICIÓ DEL SISTEMA

Fer una exposició analítica del pensament stanislavskià presenta problemes derivats de la pròpia elaboració del treball intel·lectual de Stanislavski. Hem de pensar, en primer terme, que no realitzem un treball sobre el pensament acabat d'un autor, que va seguint un fil argumental i expositiu ben definit. La reflexió stanislavskiana està

determinada per la seva pràctica teatral, que li suggereix constantment problemes que el duen a revisar els seus conceptes i que, d'altra banda, li impedeix dedicar-se a una redacció acurada del Sistema. A la seva autobiografia *Mi vida en el Arte*, que fou publicada l'any 1922, Stanislavski situa el primer intent de sistematització de les seves idees entorn dels anys 1906-1907: és el que ell anomena l'adveniment de la seva «maduresa artística». Després d'un període en el qual havia passat des dels primers assaigs com a amateur i la fundació del Teatre d'Art amb Dantxenko fins a la relació amb Meyerhold decideix, amb tot el que ha après, dedicar-se a treballar sobre l'art de l'actor. És ara, i a partir del seu descontentament del propi treball actoral, que reflexiona sobre el que seran les bases del sistema: la convenció i la dislocació que produeix aquesta entre el psíquic i el físic en l'actor, l'estat creador, la memòria muscular i emotiva, la creença, la sensació de veritat, el «si màgic»... en darrera instància, descobreix allò que és el motor del seu treball:

«Cuando el artista dice: "Hoy estoy inspirado, estoy en vena", o cuando dice: "Hoy actúo con placer", o "Estoy viviendo el papel", significa que, por casualidad, está bajo el influjo del estado creador.

»Sin embargo, ¿cómo hacer para que este estado no aparezca por obra de azar, fortuitamente, sino que pueda ser creado a voluntad del artista, como si dijéramos, "por encargo"?»

(M.V.A, pàg. 314)

El 1908, i després d'una sèrie d'intents avantgardistes d'escenificació,<sup>1</sup> decideix tornar al realisme. No al naturalisme recalitrant, sinó acceptant de ple la convenció. A partir d'aquí comença un nou període de reflexió que barreja l'afany sistematitzador amb una muntanya d'apunts ocasionals. El mateix any, en la celebració del desè aniversari de la fundació del Teatre d'Art, Stanislavski anunciava un nou sistema de creació basat en els principis naturals de la psicologia i la fisiologia humanes.<sup>2</sup> I també del 1908 data un text breu titulat *L'ètica de l'actor*,<sup>3</sup> en el qual intenta definir l'estatut de l'actor creatiu. *Un mes al*

1. En els intents avantgardistes als quals ens referim s'hi troben les escenificacions de *L'ocell blau* de Maeterlinck i *La vida de l'home* d'Andreiev. En aquesta època Stanislavski basava encara els seus espectacles en la recerca del reeiximent exterior. Ho podem comprovar en un testimoni de Leonov que presenta Nina Gourfinkel al seu estudi (vid. bibliografia, pàg. 177).

2. Al pròleg de l'edició russa del quart volum de les Obres Completes, Kristi i Prokofiev presenten un text de Stanislavski publicat a *Artículos, discursos, plàtiques i cartes*, que diu: «el décimo aniversario del teatro del Arte debe significar el comienzo de un período nuevo, que consagraremos a la creación basada en los sencillos i naturales principios de la psicología y la fisiología humana. Tal vez por ese camino nos acerquemos a Shepkin y hallaremos por fin la sencillez de aquella imaginación prodigiosa, cuya búsqueda ya nos ha insumido diez años». (O. CIV, pàg. 15)

3. Aquesta dada és extreta del capítol XIV de l'estudi de Gourfinkel (vid. bibliografia).

*poble* (1909) fou el primer muntatge en el qual es posaren en pràctica els principis del sistema, que no seria adoptat de manera definitiva pel Teatre d'Art fins la temporada següent. El gener de 1910 escrivia a Nemiròvitx Dantxenکو sobre la necessitat d'obtenir una teoria que es basés en un mètode pràctic. A la temporada 1910-11, quan el Teatre d'Art preparava *El cadàver vivent* de Tolstoi, Dantxenکو féu que Stanislavski expliqués el seu sistema a tota la Companyia, ara que ja tenia una formulació més o menys acabada i un vocabulari definit.

Sembla que el primer intent seriós de generalització del sistema data de l'any 1911, material que utilitzarà després Stanislavski en el text sobre *Llàstima de seny!* de Griboiedov (1916-1920). Una altra provatura és *La història d'un personatge*, sobre la construcció del Salieri de l'obra *Mozart i Salieri* de Puixkin, que parla de la compenetració de l'actor amb el seu paper. Això era el 1915. L'any següent, en els apunts sobre *Els habitants del poble Stepanxikovo*, de Dostoievski, tracta el tema de l'anàlisi de l'obra teatral. Però no s'acaba en la gran quantitat de temes que tracta alhora la confusió o que trobem en el seu treball, sinó que arriba també al contingut: mentre que som a l'etapa des de sempre acceptada com a «interiorista» de Stanislavski, en un escrit de 1911 ja es planteja la possibilitat d'accedir a l'emoció des de l'exterior:

«Si este camino a la inversa resultara factible, se abriría entonces ante nosotros toda una serie de recursos para actuar sobre nuestra voluntad y nuestras emociones. Nos hallaríamos en la necesidad de operar con la materia visible y tangible de nuestro cuerpo, que se somete con toda docilidad a cualquier tipo de ejercicio, contrariamente a nuestro espíritu, que es imperceptible, inasible e inaccesible a una acción directa.»

(O.C. IV, pàg. 28)

El 1922 apareixia el que podem considerar el primer text complet de Stanislavski, l'autobiografia *Mi vida en el Arte*. Al final d'aquest llibre explica la composició del seu sistema i la necessitat d'exposar-lo en el que seria una «gramàtica dramàtica».<sup>4</sup> D'aquí es desprèn una de les possibles estructuracions de l'obra de Stanislavski que, sempre preocupat per la seva producció literària, en féu no poques. Diu que el seu sistema es divideix en dues parts fonamentals: el treball interior, i exterior de l'actor sobre la seva pròpia personalitat i el treball, també interior i exterior, sobre el paper. El treball interior sobre la personalitat consistiria en l'ús d'una tècnica psíquica que permetés evocar l'estat

4. L'afirmació d'això es troba a O.C. I, pàg. 428. Hem de pensar que la idea d'aquesta gramàtica ja fou exposada per Stanislavski en una carta a V.V. Pushkarieva de 1902, i que la mantenia encara el 1911 quan mostrà a Gorki una de les variants d'*El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la vivència*, la primera de les quals és de 1904. Són exemples de la intrincada recurrencia del pensament de Stanislavski.



creador; l'exterior, la preparació de l'aparell corporal per l'encarnació del paper i la transmissió dels sentiments. El treball sobre el paper és el que havia de determinar el sentit de l'obra, i de cadascun dels personatges. Dos llibres, un per al treball sobre si mateix i l'altre sobre el paper, havien de complir aquesta tasca. L'obra completa s'havia de finalitzar amb textos sobre l'ètica teatral, exercicis, etc., segons l'estructuració de cada moment. Per necessitat de temps i de publicació, Stanislavski es veié obligat a dividir el primer volum en dos: el període de la vivència i el període de l'encarnació,<sup>5</sup> dels quals només pogué acabar de redactar el primer, que no va veure publicat. I aquí comencen els problemes. Diu Stanislavski en un dels seus quaderns de notes:

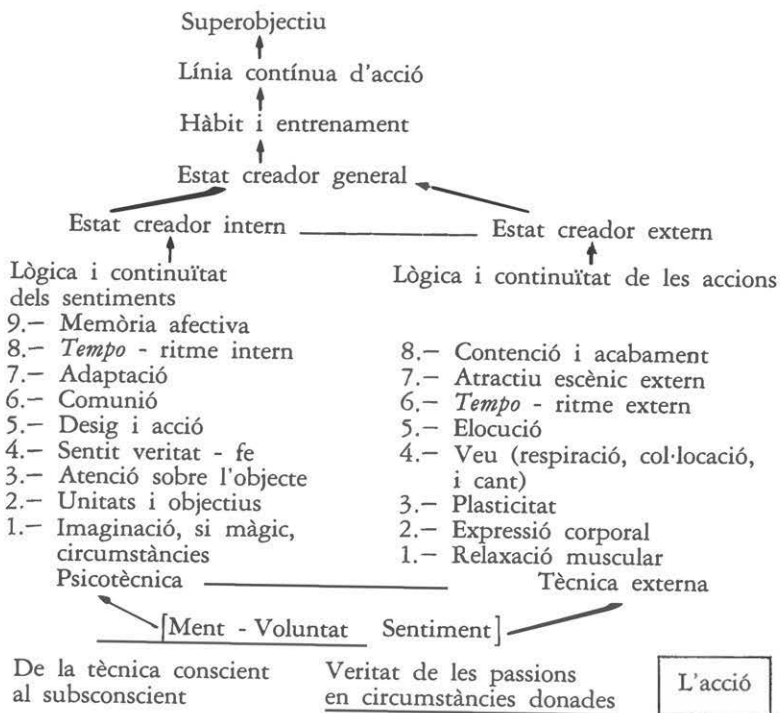
«Escribir en el prefacio: Soy viejo, temo no alcanzar a escribir los cinco tomos, y por eso ahora, en el primer libro, he alterado el orden sistemático de todo el gran plan. En parte anticipo importantes ideas de mi plan futuro; presento que no alcanzaré a expresarlas: me disculpo desde ahora. Si logro publicar la edición completa y repetir los cinco tomos en una nueva edición, se corregirá el error y todo quedará en su sitio.»

(O.C. II, pàg. 26)

Aquesta advertència no va aparèixer finalment en el Prefaci que Stanislavski féu per a l'edició que es publicà l'any 1938, però és prou expressiva per entendre la dificultat de la tasca que emprendrem ara: l'exposició analítica del sistema. La resta dels textos que tractarem per tal de fer aquesta relació són recopilacions pòstumades fetes pels seus col·laboradors o apunts estenogràfics de les seves conferències. Malgrat no haver estat revisats pel propi Stanislavski, són els que ens proporcionen la informació més important sobre el canvi que es produí en l'evolució del seu pensament des de l'interior a l'exterior, que modifica de forma substancial les bases i els conceptes del sistema.

Per fer més entenedora l'exposició del sistema, ens basarem en l'adaptació d'un esquema que proposa Stanislavski com a conclusió del seu treball amb els alumnes imaginaris en un text de la dècada dels trenta, situat en el volum sobre l'encarnació. L'esquema que utilitzarem és el següent.

5. Aquesta divisió comportarà tota una sèrie de problemes fonamentals a l'hora de poder entendre el sentit últim del sistema: haurem de mantenir i refermar constantment que es tracta d'una partició metodològica. Veurem més endavant que Stanislavski hagué de formular la seva teoria en dos llibres diferents, però sembla que, pel que fa a la formació de l'actor, considerava que ambdós ensenyaments —el de l'ús de l'interior i el de l'exterior— s'havien de dur a terme alhora. Aquesta concepció pedagògica es veurà reforçada per l'existència d'una sèrie d'elements en els quals és impossible separar l'interior de l'exterior. Finalment, val a dir que l'ús indiscriminat que Stanislavski fa dels termes «interior» i «exterior» serà un dels esculls fonamentals en la tasca d'anàlisi i aclariment de la posició teòrica del sistema.



Per interpretar correctament aquest esquema l'hem de llegir de la manera següent: els tres requadres inferiors contenen el que Stanislavski considerarà els principis fonamentals del sistema. El rectangle immediatament superior conté les anomenades «forces motrius de la vida psíquica», que han d'impulsar i regir el treball creador, dividit en dos apartats: la psicotècnica, o tècnica interior, i la tècnica externa. Hem de tenir present que Stanislavski considerarà que la divisió que es presenta en l'esquema i a la pròpia exposició literària del Sistema era únicament sostenible des del punt de vista metodològic. El treball realitzat correctament en tots els elements, tant interiors com exteriors, ha de concedir a l'actor l'obtenció de la lògica i continuïtat d'accions i sentiments. És únicament dins d'aquesta lògica que l'actor pot començar a crear, a fer i a sentir veritablement, ja que sobre ella s'articulen l'Estat Creador Intern i l'Extern que, reunits en efe suposen la capacitat de l'actor per actuar sota les lleis compo. ta ment habitual en les circumstàncies especials de l'escen . La integració

dels resultats obtinguts tant a l'anàlisi interna com externa es fixaran per mitjà de l'hàbit, tot refermant la Línia Contínua d'Acció, o línia contínua de la vida de l'obra, i el personatge, que tendirà a la realització del superobjectiu o missatge fonamental que hom pretén comunicar a l'obra. Un cop recorregut tot el camí, l'actor està preparat per a la vivència, és a dir, per a la definitiva incorporació dels elements subconscients a la seva tasca creativa, que així obtindrà com a resultat la interpretació «viva» i versemblant.

L'esquema que hem proposat ha estat elaborat a partir dels textos que es presenten a l'apèndix cinquè del volum III de les O.C. sota el títol «Esquema del Sistema», on n'apareixen diverses variants; de la formulació que es troba a l'edició que féu E.R.H. del procés de l'encarnació sota el títol *Building a Character* (en castellà, *La construcción del personaje*); de les nostres pròpies necessitats d'aclariment i síntesi, que ens han dut a fer-ne certes modificacions. La més important de totes és la que suposa la supressió en l'esquema definitiu de tres elements que Stanislavski considerava, en alguna de les variants, com a pertanyents al procés creador: la Disciplina, l'Ètica i el Sentit de Grup. Si no els hem inclòs és perquè considerem que no són rellevants per a l'objectiu del nostre treball sobre l'emoció, i que podien ser font de confusió en l'exposició del mètode. Valgui aquesta nota per deixar constància de les intencions de Stanislavski.

Un cop explicada la lectura que cal fer de l'esquema, analitzarem cadascun dels títols que apareixen en el gràfic. Una darrera advertència: analitzarem els conceptes a partir dels textos més o menys acabats de Stanislavski, que són els que haurien d'haver format el volum del treball de l'actor sobre si mateix, per tenir una primera idea global del sistema. La idea definitiva sobre el pensament stanislavskià només la podrem assolir quan haurem examinat dos textos que Stanislavski destinà a parlar de la segona part del sistema, el treball de l'actor sobre el paper. Aquests escrits ens portaran a la reflexió pràctica sobre el sistema i ens permetran establir l'evolució que seguiren els plantejaments teatrals del gran director rus: des de la introspecció al mètode de les accions físiques.

## 2.2. PRINCIPIS FONAMENTALS DEL SISTEMA

Tres són els que Stanislavski considerà principis fonamentals del sistema que ens ha de portar a l'art creatiu de la vivència que, encara que ja han estat anomenats, necessàriament, en altres apartats, ara comentarem amb més atenció. El primer, el més general, sobre el qual s'articulen els altres dos, està definit per allò que Puixkin recomanava als dramaturgs en els seus *Comentaris sobre el drama popular*: la

sinceritat de les emocions en circumstàncies determinades.<sup>6</sup> És d'aquesta senzilla frase de Puixkin d'on surten els pilars fonamentals de la «reproducció emotiva»: «sinceritat», a la qual anirà destinada gairebé tot l'aparell del sistema, i «circumstàncies», l'eixamplament de les quals ha de donar lloc a la recerca de les condicions de possibilitat del sentiment. Si analitzem amb deteniment la recomanació puixkiniana, i la capgirem, veurem que en ella es tanca la línia que haurà de seguir per sempre més Stanislavski: determinades circumstàncies generen l'aparició d'un sentiment concret. Les circumstàncies, ampliades amb la resta d'elements de la tècnica, esdevindran estímuls per al sentiment que l'actor haurà de saber dominar i controlar, haurà de saber quins estímuls donen tals o tals altres efectes. Ja hem vist, en parlar dels objectius del sistema, que actuar de manera versemblant suposa reproduir les condicions de vida del paper, viure, d'alguna manera, la vida espiritual del personatge, les seves emocions. L'actor ha de «sentir» les emocions del personatge per tal de poder-les comunicar a la resta dels actors i al públic. Però les emocions de l'actor, les que ha d'experimentar, estan tancades dins l'esfera del seu «subconscient». Hom no hi pot accedir ni provocar-les directament —en l'exposició del sistema i, posteriorment, en la de la pràctica, veurem com aquest concepte anirà canviant a poc a poc. Stanislavski només troba dos camins per tal d'arribar al sentiment amagat: la intuïció, que no és sempre al nostre abast, i que sovint s'equivoca, i la psicotècnica, que reposa en el segon principi fonamental del sistema.

Per a Stanislavski, si hom vol dotar de vida el personatge, haurà de seguir les lleis de la naturalesa orgànica humana.<sup>7</sup> Les lleis naturals ens ensenyen que entre les nostres eines n'hi ha una que dominem, el conscient, i quelcom que s'escapa a la nostra voluntat que Stanislavski anomenà, després d'una sèrie de vacil·lacions, «subconscient». Si la interpretació veritable és aquella que arriba a produir la vida del

6. No ens ha d'estranyar que sigui precisament una frase de Puixkin la que dóna la base principal del sistema: aquesta afirmació és un manifest realista. Puixkin fou ja el segle XIX el gran clàssic de les lletres russes, referència gairebé obligada en «endogàmia» literària que ja hem comentat. Només Gògol se li pot comparar en aquest aspecte. El compromís de Puixkin amb el realisme s'inicia ja en els anys de joventut literària: en la lluita que existia a l'ambient intel·lectual de principis del XIX, Puixkin es declarà partidari de l'estil pla i rebutjà l'opció conservadora de l'estil «elevat». A part de la frase que el mateix Stanislavski cita com a fonamentadora del sistema, Nina Gourfinkel (op. cit.) n'apunta una altra que, encara que no aclareixi les bases del sistema, ajuda a entendre l'esperit amb el qual fou creat: diu Puixkin que hom ha d'aspirar a «vérifier l'harmonie par l'algèbre». No hem pogut localitzar la cita de la qual l'autora no en dóna la referència.

7. El concepte de «natura orgànica» serà un dels més importants del sistema. Stanislavski no es cansarà mai de repetir que el seu sistema es basa en la natura humana. Aquesta pretensió aparegué ben aviat, i assolí una significació doble: el fet que el sistema es basa en les lleis de la natura i la confirmació que és el «jo psicològic» —més endavant psicofísic— del subjecte el que serveix de font per a la creació. Més avall tindrem ocasió de discutir-ho.

personatge, és obvi que serà la que faci intervenir els components subconscients de l'actor, font de les seves emocions, en el procés creatiu. Això és el que la intuïció<sup>8</sup> aconsegueix, de vegades, de forma directa: accedir al subconscient sense cap mena de mediació. Però la intuïció és tan inconstant com el mateix sentiment. Stanislavski vol aconseguir l'accés al subconscient d'una manera gairebé segura, raonable, potser científica. Diu:

«Por suerte hay una solución —le interrumpió Tortsov—. Ésta consiste en una influencia, no directa, sino indirecta de la conciencia sobre el subconsciente. En el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y a la voluntad. Estos elementos pueden actuar sobre nuestros procesos psíquicos involuntarios.»

(O.C. II, pàg. 60)

La gran creadora, si seguim la cita anterior, que produeix els millors resultats, és la mateixa naturalesa. La psicotècnica anirà destinada a canalitzar el treball de la naturalesa de l'actor, a traslladar les seves condicions de vida i de resposta a l'escena. Els mètodes indirectes per arribar al subconscient són els mètodes per a la reproducció del comportament habitual en circumstàncies imaginades. El subconscient és l'última mesura del «natural»: els procediments conscients de la psicotècnica hauran de reproduir les lleis de la natura humana en l'imaginari per tal que el subconscient trobi el punt d'articulació necessari per a la seva aparició. El segon principi del sistema queda formulat així:

«La creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista (lo subconsciente —a través de lo consciente, lo involuntario— mediante lo voluntario).»

(O.C. II, pàg. 60)

Les emocions, inabastables en si, hauran de ser trobades per una activitat conscient que haurà de produir, d'acord amb Puixkin, les circumstàncies en les quals apareixen. D'aquí es desprèn un nou camí en el referent a allò que hem de representar. Les exigències anteriors suposen que l'actor que incorpora el subconscient al seu treball no pot

8. Aquesta «intuïció», com la major part dels conceptes stanislavskians, no sembla tenir cap referència filosòfica o científica. Extreta de la pràctica, la seva concepció més vàlida seria segurament la que la distingeix com a «instrument de la inspiració». Dir d'altra manera: «la inspiració treballa intuïtivament». Stanislavski no es molestà a aclarir aquest terme ni la possible relació existent entre subconscient, intuïció i inspiració, malgrat que tots tres conceptes s'apliquen generalment a les mateixes circumstàncies. Pel que diu Stanislavski al llarg de tota la seva obra sembla que: la inspiració és quelcom intuïtiu; l'intuïtiu és subconscient —és a dir, no cau dins del domini del conscient—; el subconscient és el determinant últim de la inspiració.

expressar les emocions en general. Les emocions, generalment mal definides, o definides de manera recurrent, poden donar lloc només a la creació de tipus estafolaris, d'esquematzacions expressives que només identifiquem amb l'ajut de la convenció més barroera. Stanislavski marcarà la diferència fonamental de la seva escola amb les altres constantment: no es tracta d'actuar, de representar les passions, sinó que la tasca d'un actor consisteix a actuar sota la influència de les passions (*O.C. III*, pàg. 313). L'actor no ha de construir una imatge de la passió que pretén representar pensant en termes com ara «gelosia», «alegria», «amor», etc., que el faran caure en el clixé i en la falsedat de l'emoció —que evidentment, el públic percebrà. Ha d'actuar, de fer, permetent que les passions s'instal·lin en els seus actes. Diu Stanislavski que una de les fites a aconseguir és no posar barreres a la manifestació del subconscient (*O.C. II*, pàgs. 60 i ss.; *O.C. III*, pàgs. 314 i ss.) i que la seva aparició exigeix el suport proporcionat per l'activitat interna i externa. És el tercer principi del treball creador.

Hem vist, així, com els tres principis que formen la plataforma bàsica del sistema estan íntimament relacionats, i com tots tres es dirigeixen a obtenir la possibilitat de la reproducció o, potser, de la producció artificial de l'emoció. No se'ns escapa, en parlar-ne, el fet que són al mateix temps fonaments i objectius finals: defineixen les línies directrius del sistema i concreten el tipus de teatre, de representació de l'emoció a la qual hom pretén arribar. Ara ens queda veure «com» arribar-hi; la resposta l'haurem de trobar en l'anàlisi de les diverses parts del Sistema, sobre les quals exerceixen la seva funció doble —de motor i de control— les Forces Motrius de la vida psíquica. Per comprendre millor aquest doble paper alterarem l'ordre expositiu: parlarem primerament dels elements interns i externs del Sistema i, després, de la Ment, el Sentiment i la Voluntat.

## 2.3. ELS ELEMENTS DE LA PSICOTÈCNICA

Tal com ho féu el mateix Stanislavski en el pla de redacció del Sistema, començarem l'explicació pels elements de la psicotècnica conscient, destinats a conformar l'actitud interior de l'actor a l'escena, actitud correcta que li permetrà crear i sentir i que serà explicada com el resultat de la comprensió, realització i relació de les tasques que suposen els diversos elements.

### 2.3.1. «SI MÀGIC» CIRCUMSTÀNCIES DONADES I PAPER DE LA IMAGINACIÓ

Haviem quedat d'acord en el fet que no s'ha de pretendre representar les passions, sinó actuar sota la influència de les passions. Això suposa que haurem de realitzar una sèrie d'accions sobre les quals es

podrà instal·lar el sentiment. Però, ¿com realitzar aquestes accions que no són reals, sinó teatrals, fictícies? El pressupòsit stanislavskià de treballar a partir de les lleis de la natura comporta la reproducció de les accions i els seus components tal com apareixen a la vida normal. Un dels primers problemes que provoca el fet teatral —o qualsevol altre tipus «d'imitació», encara que a l'escenari sigui més acusat— és la pèrdua de la naturalitat. Les accions, els moviments, la veu, tot agafa un aire forçat, artificial. Això, diu Stanislavski, succeeix perquè les accions a l'escena no són fonamentades, no tenen cap justificació. A la vida quotidiana, qualsevol moviment que nosaltres fem té una finalitat, implícita o explícita. No hi ha accions inútils. Partint d'aquesta observació, Stanislavski digué que totes les accions realitzades a l'escena, com les de la vida, han de tenir una justificació clara, un objectiu. No pot, l'actor, actuar pel mer fet d'actuar, i això no solament perquè no agradi, sinó perquè en fer-ho així no pot arribar a assolir la versemblança necessària per a l'aparició del sentiment. La diferència és ben palesa: no ha de representar que fa, sinó fer, proporcionant a l'acció, de manera conscient, tot allò que a la vida permet i fa necessària la seva producció.

Ara bé, una justificació raonable de l'acció no és encara suficient: hom pot conèixer perfectament els motius que el condueixen a fer una determinada acció i no dur-la a terme convinentment. És aquí on cal l'ajut del primer element de la psicotècnica, que s'haurà d'aplicar sempre inexcusablement i que influirà sobre tota la resta: el «si màgic». Estigui l'actor en la situació que estigui, a l'escena que sigui, haurà de preguntar-se sempre: «què faria jo SI això fos real?» La resposta a aquesta qüestió l'ajudarà a actuar de manera autèntica, versemblant. Diu Stanislavski:

9. Aquí se'ns planteja un dels temes importants a aclarir: d'on treu Stanislavski la possibilitat de pensar en una tècnica conscient per influir en el subconscient? Sembla que, en principi, el motor que posa en funcionament la idea de recercar un mètode per a l'actor és extreta de l'escola de la interpretació psicològica de Stjepkin, ja citada, però ara la tasca es planteja en altres termes. Al 1908, quan Stanislavski ja havia arribat a una concepció més o menys harmoniosa del sistema, es preocupava també de la seva justificació científica. És de suposar que la idea, en principi teatral, d'arribar a una «producció artificial» de l'emoció es veïés influïda pel coneixement de la psicologia experimental i, en certa manera, recolzada per ella. Les opinions de Ribot, de Setxenov, etc., haurien de proporcionar la justificació i part de la plataforma conceptual que Stanislavski necessitava: si pretenia extraure el seu mètode de la natura humana, havia de buscar per força el suport de la ciència. Se sap que Stanislavski tenia relació directa amb alguns especialistes en psicologia, entre els quals destaca Txelpanov, que l'informaven periòdicament dels avenços científics. Val a dir que, si bé els plantejaments stanislavskians sorgiren en principi de fonts literàries i teatrals que posaren la primera pedra en parlar d'un mètode per explicar el comportament emotiu, posteriorment aquests plantejaments es concretaren en una psicotècnica que utilitzava, a la seva manera, els recursos que li oferia una psicologia que estudiava, de forma experimental, la influència de l'exterior en el comportament del subjecte. Que la major part d'aquest corrent psicològic barrejà la introspecció i el mètode experimental no fa si no justificar el «vessant literari» del sistema, que fou el primer concebut i que col·locà les bases de la tècnica interior. La influència de la psicologia en el sistema, l'anirem remarcant paral·lelament al llarg de tota l'exposició. Ara només ens ha interessat aclarir el punt de partença.

«Esta vez puedo decir que habéis actuado de un modo auténtico, es decir, con un motivo. ¿Y qué os condujo a ello? Sólo una palabrita: "Si".

»Los alumnos se hallaban en un estado de arrobamiento.

»Nos parecía que nos habían descubierto la palabra mágica con la qual todo el arte se volvía accesible, y que si el papel o el ensayo no resultaban un éxito, era suficiente pronunciar la palabra "si" para que todo se resolviera como por encanto.

»—Por consiguiente —resumió Tortsov— la clase de hoy nos enseñó que toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente, y posible en realidad.»

(O.C. II, pàg. 88)

Amb el «Si» l'actor estableix un pacte amb ell mateix que el transporta de la realitat al món de la imaginació, de la mentida acceptada. Això provoca accions i reaccions immediates. L'exemple que Stanislavski refereix moltes vegades és el del joc de l'infant, on funciona naturalment aquest «Si» de l'actor: el nen entra en el camp de la imaginació i crea noves lleis i formes, noves justifications. És l'acceptació del joc amb totes les seves conseqüències.

En analitzar el «Si», Stanislavski digué que n'hi ha de diverses qualitats: els «simples», referits a una acció, que provoquen una sèrie de reaccions concretes i els que podem trobar en una obra teatral. En aquest darrer cas, hem de preguntar-nos què faríem si l'acció es desenvolupés en un lloc i època determinats, al voltant d'unes persones concretes... El «Si» és l'estímul interior que ens ajuda a actuar interiorment i externament de manera veritable sota el determini d'unes circumstàncies concretes. Són les circumstàncies donades del paper i l'obra que ens proveiran de les justifications necessàries sobre les quals haurà d'actuar el «Si» com a fonament de veritat. Les circumstàncies donades seran tant les indicades per l'autor a la seva obra com les ordres del director, l'escenografia, i tot allò que configurarà el resultat final de l'escenificació. Mentre que el «Si» impulsa la imaginació, les circumstàncies fonamenten el «Si», diu Stanislavski. I aquesta és la manera de començar a sentir el que Puixkin anomenava la «sinceritat de les emocions». Si condicionem cadascuna de les circumstàncies donades a l'acció del «Si», sentim que l'emergència de les nostres creacions no depèn únicament de l'esforç de la voluntat, sinó que tenen a més a més una justificación que les ajuda a sortir d'una forma més espontània i, en conseqüència, més versemblant. Així seran els «sentiments que semblen veritables». Ara bé, perquè aquesta espontaneïtat pugui manifestar-se, no ha de tendir l'actor a la representació de les creacions en general, de manera



imitativa. Ha d'intentar realitzar les accions —internament i externa— «humanament», singularment.<sup>10</sup> La individualitat de l'emoció s'haurà de trobar en la construcció lògica i coherent de les circumstàncies i de les pròpies accions, que farà més lleugera la tasca del «Si» i permetrà la incorporació dels sentiments espontanis al paper. Altre cop parla Stanislavski de reproduir a l'escena la lògica de la vida, del comportament humà, única manera perquè el conscient pugui influir en els processos subconscients de l'emoció. Aquesta normalització de l'actitud humana a l'escenari es presentarà com una mena de reciclatge en el qual l'actor haurà d'aprendre novament a caminar, a parlar i, definitivament, a sentir. En la creació de la lògica necessària per articular la vida sobre l'escena, el paper més important correspon a la imaginació. Stanislavski utilitza en principi el concepte «imaginació» en la seva definició literal, és a dir, com a capacitat de produir imatges, però sense identificar-lo amb la fantasia.

«La imaginación crea lo que es, lo que sucede, lo que conocemos; la fantasía, en cambio, nos muestra lo que no conocemos, lo que jamás fue ni sucedió en la realidad.»<sup>11</sup>

(O.C. II, pàg. 99)

La imaginació és la col·laboradora fonamental del «Si» i de les circumstàncies i, com aquests elements, no pot ser forçada: no podem imaginar pel mer fet d'imaginar. Ens mancaria el sentit. No podem partir d'una premissa falsa per arribar a una conclusió estúpida. Fins i

10. El fet que Stanislavski es decideixi per la singularitat té, d'una banda, una justificació pràctica: el sistema tracta de produir en l'actor una resposta emotiva. La generalització no permet aquesta praxi. D'altra banda, els psicòlegs feia temps que havien abandonat el mètode de generalització: l'experimentació havia fet de la psicologia quelcom factual, concret, encara que després hom intentés sotmetre les dades de l'experiència a una formulació teòrica global. Casos de generalització forçada els trobem, per exemple, en Wundt o Titchener. La psicologia no podia permetre's l'abstracció en abandonar el caire descriptiu. A Stanislavski no li interessà tampoc la mera descripció i el seu mètode fou, al principi, com el de la psicologia, eminentment introspectiu.

11. La distinció entre imaginació i fantasia enfonsa les seves rels en l'empirisme i l'associacionisme anglès. Aquests corrents arriben a Stanislavski a través de Ribot, introductor de la psicologia anglesa i alemanya a França, que fou l'autor que Stanislavski llegí preferentment. Caldria així identificar, en principi, la imaginació amb la «facultat» de l'home que li permet veure imatges interiors i que pot ser compresa sota les lleis de l'associació. És per això que la imaginació reflecteix allò que coneixem i, consegüentment, pot donar lloc a presentacions lògiques i coherents. Quelcom diferent s'esdevé a la fantasia que, sense respectar aquestes lleis, és la tradicional responsable del somni i de les al·lucinacions. Sempre que Stanislavski parla d'imaginació ho fa en el primer sentit, únic que li és útil per al seu mètode. Hom podria objectar que la fantasia és també capaç de provocar emocions. Stanislavski respondria, segurament, que, com que no es pot dominar mitjançant la raó, no és útil per al treball creatiu. De fet, l'important de la imaginació és que ens ajuda a crear les circumstàncies i el «Si».

tot quan vulguem endinsar-nos en el món de la fantasia haurem de tenir present la coherència. Però la tasca de la imaginació no s'esgota en la simple producció d'imatges. La imaginació ha de ser activa i ha de permetre la intervenció de l'actor en l'imaginari, no com a subjecte passiu, sinó com a participant en el «somni»: així possibilita que l'actor respongui en principi internament a tot allò que està succeint, la qual cosa facilitarà la resposta exterior recercada. Aquest estat de participació interior imaginativa en les circumstàncies, de «somni actiu», és el que Stanislavski anomena «jo estic».

Una darrera funció, encara, de la imaginació: fer vives les circumstàncies donades. De la mateixa manera que hem de disposar d'una sèrie ininterrompuda de circumstàncies donades justificadores i contextualitzadores, hem de tenir una línia de visions internes relacionades amb aquestes circumstàncies que les facin vives. Es tracta d'una mena d'il·lustració de les circumstàncies mitjançant la qual l'actor construeix una «pel·lícula» que li permet tenir present tot el que succeeix en un moment determinat de la seva interpretació dins i fora de l'escena. Aquestes imatges tenen la virtut, a més a més, de crear una disposició d'ànim correlativa que pot despertar emocions que ens mantinguin dins dels límits de l'obra. És l'intent de reproduir el cúmul d'estímul que representen per a nosaltres les circumstàncies de la vida real, quan en una situació concreta patim estimulacions interiors que produeixen en nosaltres reaccions inesperades o poc adients. La línia de les visions es presenta com a substituït conscient de l'estimulació habitual.

Les imatges visuals que il·lustren les circumstàncies donades poden ajudar a l'esdeveniment de l'emoció que hom recerca. En aquesta afirmació es presenta un punt interessant de la teoria: partint de la base ja acceptada de la dificultat de representació dels sentiments en si, afirma ara Stanislavski que també les nostres emocions i vivències són de difícil accés, i no es poden fixar un cop trobades a causa de la seva natura inestable. És a dir, nosaltres podem haver sentit allò que ara volem expressar en altres ocasions, però la representació que ens fa la memòria emotiva és sempre confusa, ja que les seves dades són sotmeses a la influència del temps. A l'actor li interessa poder fixar d'una manera gairebé definitiva les seves impressions per tal de poder repetir-les a l'escena, i això només ho pot aconseguir amb el recurs a la memòria visual que, en ser més potent, permet que les seves imatges retornin gairebé sense problemes a cada evocació. Així, diu Stanislavski:

«Dejemos que esas imágenes visuales, más accesibles, nos ayudan a resucitar y consolidar las sensaciones espirituales, más lejanas, menos estables. Que la película de las imágenes mantenga en nosotros un estado de ánimo adecuado, análogo al que existe en la obra, y que ellas, al

penetrar en nuestro espíritu, provoquen las correspondientes vivencias, los impulsos y las acciones mismas. He aquí porqué en cada papel hacen falta las circunstancias dadas, no en su forma simple, sino ilustradas por nosotros.»

(O.C. II, pàg. 112)<sup>12</sup>

Diu Stanislavski que el treball imaginatiu, per tal d'arribar al màxim de la seva productivitat, ha de ser intel·lectual, conscient, la qual cosa li ha de permetre mantenir la lògica necessària. Si apliquem a cada nova invenció les preguntes «qui, quan, on, per què, per a què, com», la nostra imaginació funcionarà bé. Amb això n'hi hauria prou si hom tractés de descriure, de novel·lar. Però el que un actor ha de fer és actuar, i no narrar. I aquí tornem a la funció primordial del «Si», a la pregunta fonamental: «què faria jo si allò que he imaginat fos real?» La funció de la imaginació serà totalment realitzada quan hom aconsegueixi el sorgiment del desig físic i psíquic d'actuar. «Si, Circumstàncies i Imaginació activa tendeixen principalment a fer sorgir aquest desig: en convertir-se en personatge de la pròpia imaginació apareix el desig d'instal·lar-se en una altra realitat, en un nou comportament. Per poder acomplir aquest desig, l'actor haurà de dominar a la perfecció la resta d'elements del sistema.»<sup>13</sup>

### 2.3.2. UNITATS I OBJECTIUS

La Imaginació, el Si màgic, les Circumstàncies il·lustrades ens han servit, d'una banda, per crear el desig d'actuar, però, d'una altra, ens han d'haver ajudat a construir el lloc des don l'actor haurà d'actuar, el

12. Les imatges de la visió interna i de la mateixa memòria visual foren per a Stanislavski, a la seva primera època, el recurs preferit per arribar al sentiment. La seva influència es féu notar en les circumstàncies, en la memòria efectiva i més tard en la creació del subtext. Cal preguntar-se per què.

Stanislavski considera que les imatges tenen l'estranya capacitat de conduir el subjecte a l'acció. Bé, hem tocat un dels temes preferits de la psicologia experimental, que derivava del seu camp d'estudi fonamental: el de la percepció. Per a la psicologia fisiològica, empirista, la imatge es forma a partir de la sensació. En termes generals, aquesta imatge no pot ser res més que la reviviscència d'elements sensorials i motors que han constituït la percepció. Ningú no dubta que la imatge visual és la més accessible i, així, és la que més força té per fer «reviure» quelcom passat. Stanislavski farà servir aquesta capacitat de reviviscència constantment, encara que des d'una perspectiva nova: no a partir de les imatges de la memòria sinó a partir de les imatges construïdes amb les circumstàncies donades. Ve't aquí la imaginació activa. Les imatges de la memòria visual seran utilitzades per Stanislavski en parlar de la memòria emotiva. Més informació sobre el tema es pot trobar a Ribot, *Psychologie de l'attention*, II, 2.

13. Una altra característica de la imaginació, la dóna Stanislavski a la formulació que fa a les Conferències al Bolxoi (A. E., pàg. 170) que diu: «¿Qué es la imaginación creadora de un actor? ¿Se parece en algo a la imaginación del hombre corriente y cuál es la diferencia entre ellas?... La imaginación de un actor debe poseer, ante todo, si ha de ser activa, la cualidad indispensable de todo arte creador —la

marc general en el qual s'haurà de situar l'acció del personatge. Ara bé, acceptant com ho hem fet fins ara que qualsevol acte té una justificació que el situa dins la lògica de l'acció dramàtica general, diu Stanislavski que en cada moment de la vida del personatge hi ha d'haver una finalitat concreta, una motivació, que anomena Objectiu.<sup>14</sup> Tot, fins el més mínim gest, té un objectiu particular. A fi i efecte que la representació resulti veritable i que l'actor compregui els motius del que fa, perquè arribi a desenvolupar-ne els objectius, els ha de conèixer i poder reconèixer. A aquest coneixement, hi arriba mitjançant una tècnica que suposa la descomposició de l'acció dramàtica en parts cada cop més petites a les quals s'haurà d'atribuir l'objectiu corresponent, fins on sigui possible. És una tasca d'anàlisi que després s'haurà d'invertir en un procés d'integració dels petits fragments en unitats cada cop més grans fins a arribar a la constitució de l'objectiu principal que defineix el sentit de tota l'acció, en una articulació lògica.

Però no tots els objectius que ens plantejem ens seran útils. Si és efectiva la divisió en fragments és perquè en cadascun d'ells se'ns presenta un problema a resoldre, un objectiu a aconseguir. Els objectius útils han de ser: 1) relacionats amb l'obra i amb la resta d'interpres; 2) objectius de l'artista com a ésser humà, anàlegs als del paper; 3) creadors i artístics, han d'ajudar a constituir la vida de l'esperit humà del paper; 4) humans, que mantinguin el personatge en acció; 5) objectius en els quals puguin creure raonablement l'artista, els seus companys i l'espectador; 6) atractius, que emocionin i que siguin capaços d'estimular la vivència; 7) típics del paper, relacionats directament amb la idea principal de l'obra, i 8) corresponents a l'essència interior del paper, sense limitar-se a la superfície de l'obra (vid.: *O.C. II*, pàg. 175).

Així han de ser els objectius creadors, d'aquí ve que anteriorment haguem de conèixer les circumstàncies dins les quals s'inscriuen. Ara bé, Stanislavski diferenciava, a més a més, objectius físics, psicològics elementals i psicològics, que semblen distingir-se únicament per la mesura de la intervenció dels sentiments en l'acció a desenvolupar: una

calma. Esa calma en que sólo se puede lograr la armonía de pensamiento y acción». Aquesta calma és la que haurà de fer possible que la imaginació treballi en la direcció necessària per a l'obra i el paper, i que no es vegi influïda per les circumstàncies personals de la vida de l'actor. És la «renúncia al jo», de la qual es parla més endavant.

14. El desig d'actuar que creen el «Si», les Circumstàncies i la Imaginació és encara un desig buit, en el sentit que només de erta l'impuls a fer. Aquest desig ha de ser dotat de necessitat, d'objectius a aconseguir que siguin lògics i inexcusables. Aquesta necessitat serà el que permetrà la intervenció del sentiment. Diu Ribot: «Ciertamente, la vida afectiva participa siempre de la creación que nace de una necesidad, de un instinto, de un deseo; pero apartado ese impulso original, ocurre muchas veces que el elemento afectivo falta o es insignificante, o está excluido por la naturaleza misma del trabajo creador» (*La lógica de los sentimientos*, pàg. 103).

salutació corrent, convencional, és un objectiu físic a realitzar; una salutació en la qual volem expressar quelcom més —amb la retenció de la mà, amb la mirada— representa un objectiu psicològic elemental; quan la salutació és un pretext per a una altra cosa totalment diferent —demandar perdó, per exemple—, estem acomplint un objectiu psicològic. Sembla que aquí Stanislavski identifica la profunditat psicològica amb la complexitat d'allò que hom vol expressar. Per dir-ho d'una altra manera: a una realitat complexa correspon una orientació i una resposta complexes. Abans de realitzar qualsevulla acció psicològica, com en el cas de la salutació del tercer tipus, hem de recórrer tot un camí interior que no cal resseguir en una acció convencional. El tipus d'accions, d'objectius i, en darrera instància, de comportament del personatge estarà determinat per la situació.

No pensem per això que hem dit que Stanislavski col·loca una tanca infranquejable entre els objectius físics i els psicològics. Diu així:

«En todo objetivo físico y en todo psicológico hay mucho de lo uno y de lo otro. No se pueden separar. Supongamos que usted debe interpretar a Salieri en la obra de Puixkin *Mozart y Salieri*. La psicología de Salieri, decidido a matar a Mozart, es muy compleja. Es difícil decidirse a tomar la copa, verter en ella el vino, echar el veneno y ofrecerla a su amigo, un genio, cuya música produce éxtasis. Y todas éstas son tareas físicas; ¡pero cuánta psicología hay en ellas! O, para ser más exacto, todas éstas son tareas psicológicas, ¡pero cuánto hay en ellas de físico! Y he aquí una acción corporal simple: acercarse a una persona y darle una bofetada. Pero para realizarla sinceramente ¡cuántas vivencias psicológicas hay que sentir previamente!»

(O.C. II, pàg. 175)

Un altre cop, l'intent de reproducció del comportament habitual. Stanislavski demanà als actors que utilitzessin la indeterminació entre el físic i el psíquic a l'hora de triar els objectius. Ben cert que quan feien la selecció s'havien de guiar pel sentiment, però amb una tendència constant vers la manifestació física: veurem com Stanislavski afirmà més tard que els objectius físics, més fàcils de realitzar, ajudaran a crear l'estat psíquic que es recerca.<sup>15</sup>

15. Stanislavski reflecteix aquí un altre dels pressupostos de la «nova ciència». Els primers psicòlegs experimentals no estaven disposats a negar la interacció entre el psíquic i el físic: aquest era el gran problema a resoldre. Les respostes foren múltiples i variades, i semblava que el principal perill radicava en la «temptació» de deixar-se portar per un materialisme excessiu: des del pretès paral·lelisme psicofísic de Wundt fins al pansiquisme de Fechner. El problema havia sorgit a partir de la intrusió de la ciència en els estudis psicològics. Hom parlava de física, de fisiologia: tot es podria

L'objectiu, però, és marcat encara primordialment per la disposició interna del personatge. Seguint en aquesta línia Stanislavski afirmà que l'objectiu, per arribar a la seva màxima efectivitat, havia de rebre un nom. Aquest nom no havia de ser un substantiu, sinó un verb: les formes verbals són més aptes per suscitar el moviment, concret, mentre que els substantius tendeixen a una generalització i abstracció perjudicials.<sup>16</sup> D'altra banda, el verb que conformi el nom de l'objectiu, haurà d'anar precedit per l'auxiliar «vull»: l'expressió composta designarà el desig del personatge, concret, realitzable. La partícula «jo vull» situa també l'actor en disposició d'actuar, de la mateixa manera que el «Si» el posava en disposició de creure i la imaginació el feia subjecte del «somnia». La tècnica que ha de donar realitat a un món fictici ja té formulats els seus procediments fonamentals.

---

arribar a considerar mesurable. Els esperits animals de Descartes eren substituïts per l'energia, de la qual Helmholtz en tancava el cercle: tot era preparat per al materialisme més «barroer», almenys en el camp de la sensació. Cada vegada era més difícil pensar des d'una perspectiva dualista que, en el fons, es mantenia, malgrat Claude Bernard i Pavlov. Hom necessitava estudiar els processos psíquics superiors des d'una perspectiva diferent a la d'aquests dos darrers autors. La fenomenologia del tipus Stumpf, que considera que els fenòmens no són dades de la física i que la fenomenologia és una ciència propèdèutica per a la física i, també, per a la psicologia, que és la qui els estudia, i, a més, que aquestes dades són sensorials com ara colors, imatges, etc., preparava el camí per a les *funktion* que ell i Külpe defensaven i els *akt* de Husserl i Brentano, que conformarien el veritable objectiu de la psicologia. S'havia establert la diferència entre la psicologia del contingut, wundtiana, i la de l'acte, de Brentano. La primera era introspectiva, sensacionista, elementalista i associacionista. L'altra no se subjectava ni a l'observació. Tot era preparat per al funcionalisme i la posterior psicologia de la conducta (vid.: Boring, E.G., *Historia de la psicología experimental*). I Stanislavski menjà fonamentalment del plat del funcionalisme de Ribot, per a qui la unitat psicofísica era quelcom inqüestionable: no necessita el dualisme i no li cal ser descriptiu.

D'altra banda, Stanislavski —i també Ribot— fou influït pel corrent de la psicologia objectiva que provenia de Bekhterev i Setxenov, i que recollí Pavlov. Aquests consideraven que hom no havia d'estudiar directament la consciència, i que les dades necessàries per resoldre els problemes que plantejava es podien obtenir mitjançant l'estudi de la conducta. És clar que el funcionalisme és el que convenia a Stanislavski, juntament amb l'objectivisme: li permeten constatar fets com el que explica al fragment que ens ha servit de pretext per a la nota i recercar-ne les conseqüències pràctiques. Que l'observació d'aquests fets venia determinada per la literatura ja ho hem apuntat més amunt.

16. Stanislavski creia que no només les imatges, sinó que també les paraules tenien una influència determinada en la disposició de l'actor a l'activitat. Així, els objectius no han de ser designats per substantius perquè aquests faciliten la intervenció de l'intel·lecte que, amb les seves reflexions, paralitza l'actor. Un verb, d'altra banda, sempre segons Stanislavski, significa moviment, un moviment concret que provoca imatges i sensacions. No creiem que aquesta distinció tingui cap referència essencial a no ser les que es puguin trobar en els textos que utilitzava sobre el llenguatge, que comentarem on caldrà. Buscar-hi implicacions pròpiament psicològiques seria anar més enllà del permisible.

### 2.3.3. ATENCIÓ SOBRE L'OBJECTE

Per tal que l'actor pugui utilitzar convenientment la imaginació i pugui jugar amb els elements que l'han de conduir a la vivència, s'ha de saber dominar i controlar. No solament en el moment en el qual el treball consisteix simplement a imaginar les circumstàncies i il·lustrar-les amb imatges evocatives, sinó també en el moment decisiu de l'acció: l'actor ha de conèixer i dominar «l'aparell de l'atenció». Tal com, per a Stanislavski, l'acció té un vessant intern i un altre extern, també els tindrà l'atenció.

L'atenció externa té com a finalitat fonamental aconseguir allò que Stanislavski anomenà «solitud en públic». En la reflexió que inicia la seva etapa de «maduresa artística», situada al capítol de la seva autobiografia titulat «El descubrimiento de verdades conocidas hace mucho», Stanislavski parla del canvi brutal que implica en la persona el fet d'exposar-se en públic,<sup>17</sup> d'haver d'interpretar damunt d'un escenari una sèrie d'accions i sentiments: és com una mena d'agressió que produeix una sensació de por i, en conseqüència, desequilibra tothom que s'hi troba, i li fa oblidar fins i tot les normes més senzilles del comportament habitual. Per tal de poder interpretar lliurement, l'actor haurà de saber oblidar-se de la platea i interessar-se únicament per allò que hi ha sobre l'escena. Per aconseguir-ho, Stanislavski intentarà desenvolupar una tècnica que permeti a l'actor «aferrar-se» a l'objecte per tal que, en concentrar l'atenció sobre el concret, no senti l'atracció que sobre ell exerceix el públic.<sup>18</sup>

17. La importància de l'exposició en públic i les seves conseqüències ha estat llargament estudiada per antropòlegs i psicòlegs, en la qual han descobert des de la ruptura del cercle màgic inicial fins als moviments que reflecteixen la incomoditat que suposa la pròpia exposició, destacament de l'individu del seu propi grup. Observacions interessants les podem trobar en el textos de René Girard, en la major part dels estudis sobre comunicació no verbal i fins i tot en les reflexions que Eibl-Eibesfeldt fa sobre el canvi de comportament que suposa en l'home el fet de sentir-se observat —a *El hombre preprogramado*, per exemple. Fins els textos d'antropologia teatral se n'ocupen i formulen la hipòtesi del naixement del teatre en una possible divisió dels participants en els ritus religiosos entre oficiants i feligresos. Si la sensació que produeix encara en els actors actuals la sortida a l'escenari té quelcom a veure amb el pretès sentiment de comunitat que determina que per conservar-la ningú no pot destacar excessivament sobre els altres, és un problema a esbrinar.

18. Per diversos testimonis recollits pels editors russos sembla que el text de psicologia més consultat per ell fou *La Psychologie de l'attention*, de Ribot. No ens ha d'estranyar, així, que Stanislavski donés tanta importància al tema. L'atenció fou una qüestió incòmoda per a la psicologia europea fins a l'arribada de Titchener que li conferí un status atributiu: l'atenció havia de ser allò que canvia en l'experiència quan diem que l'atenció ha canviat, la qual cosa la faria observable. Aquest canvi es feia palès en els processos sensorials, als quals conferí un atribut de claredat, que és el que de fet canvia quan canvia l'atenció.

Ribot recollí aquest criteris i els dels fisiòlegs, i proposà una noció d'atenció que la conformava com un mecanisme essencialment motor, que comporta una adaptació física, signe de la interior, vers l'objecte al qual es dirigeix l'atenció. Si l'atenció és

Aquesta tècnica d'ensinistrament consisteix, de primer, a saber concentrar l'atenció sobre un objecte determinat; ara bé, com diu Kedrov (vid.: bibliografia, pàg. 108), no ha de ser una atenció passiva, congeladora, sinó activa: ens ha d'obrir la capacitat d'observació, i l'hem d'entendre com un procés de coneixement actiu tendent a la captació del món que ens envolta. És així com l'atenció es converteix en un estímul per a l'acció. Perquè sigui així, no n'hi ha prou a establir un vincle amb un únic objecte: cal ampliar el camp d'acció en diferents «cercles d'atenció». <sup>19</sup> Aquests cercles abasten grups

---

natural, aquesta adaptació és constant; si és artificial, l'adaptació presenta un caràcter intermitent. Ribot donà una importància primordial a la distinció establerta entre atenció espontània i atenció voluntària. La primera, natural, és inelutablement governada pels estats afectius, que la dirigeixen sota la influència de l'agradable i el desagradable, i ens serveix per orientar-nos enmig de la munió d'estímuls a la qual som exposats normalment. És un estat intermitent i discontinu, encara que la seva operació escapa al conscient. És la que produeix les adaptacions primàries necessàries per a la vida.

L'atenció voluntària és l'artificial, i està muntada sobre els mecanismes de l'espontània. Diu Ribot que la intel·ligència genera necessitats de «luxe» i, conseqüentment, reclama una atenció de luxe. Mentre que l'atenció espontània es regeix per la capacitat d'atracció de l'objecte, l'atenció voluntària implica un esforç, i només pot ser producte de l'educació.

Els paral·lelismes d'aquesta concepció amb la stanislavskiana són evidents. Stanislavski intentarà arribar, seguint la hipòtesi fonamental del sistema, de l'atenció voluntària a l'espontània. Per tal que sorgeixi la vida a l'escena, els objectes, els propis partenaires han de ser atractius per a l'actor, i han de ser capaços d'estimular la seva atenció espontània, que generarà les «adaptacions» d'una manera natural. Ara bé, les lleis de l'artificialitat de l'escena fan que això sigui molt difícil d'aconseguir, per la qual cosa l'actor haurà de partir d'un esforç inicial per portar la seva atenció, voluntàriament, sobre l'objecte.

19. Malgrat que la concepció general de l'atenció sembla provenir de la psicologia, la tècnica concreta, la dels cercles d'atenció, és segurament estridada de fonts orientals, concretament del ioga. En el seu article, W. H. Werner (vid. bibliografia) cita la primera referència sobre les tècniques orientals relacionades amb el sistema: la donà A. L. Fovitzki en el seu llibre *The Moscow Art Theatre and its Distinguishing Characteristics* (New York, 1983, pàg. 42), on explica que, l'any 1906 dins de la gira que la companyia emprengué l'any anterior a causa de la revolució, en una representació de *L'oncle Vania* on Stanislavski feia el paper de Dr. Astrov, aquest patí un despistament de l'atenció que li plantejà la necessitat d'una tècnica per evitar que això tornés a succeir. Stanislavski trobà a les pràctiques budistes la resposta que recercava, i demanà als actors que comencessin a fer exercicis psicofísics sobre l'atenció i la concentració. També fou en aquell moment que Stanislavski incorporà ensenyaments hindús sobre el «prana» i d'altres qüestions que tractarem en el seu moment.

David Magarshack (*Stanislavski: A life*, pàg. 322) recorda que Stanislavski parlava, arran del seu primer èxit amb el sistema, produït l'any 1909 amb la representació d' *Un mes a l'aldea*, del cercle creatiu de la solitud en públic, extret dels seus estudis de filosofia hindú, que també feren que Stanislavski cités amb més o menys regularitat dites dels savis vèdics. Wegner reproduïx encara un fragment de Stanislavski (A.E., 131) com una altra prova de la influència oriental, i ho fa de la manera següent: «Y para enseñar al estudiante el arte de la autoobservación, el taller debe enseñar las leyes de la respiración adecuada («pranayama?»), la posición correcta («osana?»), la concentración y el discernimiento vigilante («dharana?»)... Y



d'objectes que nosaltres podem mantenir sota control sempre que respectin la línia fronterera circular que dibuixa la imaginació. El cercle més gran que utilitza l'actor és aquell que circumscriu l'escena i el que hi ha al darrera de l'escena, integrant-ho tot en el treball creatiu. Tanmateix, aquesta línia imaginària no és segura, i pot trencar-se fent que l'actor posi la seva atenció en allò que precisament el distorba de la seva tasca creativa. Què fer, llavors? Per tornar a construir el cercle creatiu, cal concentrar-se en principi un altre cop en un objecte escènic individual que portarà l'atenció de l'actor novament sobre l'escena i, a partir d'això, eixamplar progressivament el cercle d'atenció fins a arribar a tenir sota control tota l'escena. L'objecte és considerat com el refugi per obtenir la sensació de soledat en públic desitjada.

Fins aquí hem parlat de l'exercitació de l'atenció per la pròpia atenció. És a dir, de la concentració sobre un objecte exterior pel mer objecte en si, però no és simplement aquest tipus d'atenció el que necessita l'actor, sinó que li cal trobar també i exercitar l'atenció interior, aquella que es dirigeix principalment als objectes de la imaginació. La recerca sobre aquesta atenció interior porta Stanislavski a formular una hipòtesi sobre el funcionament de la interioritat humana que dóna un altre cop prioritat a les imatges visuals: quan exigim alguna cosa a la nostra «vida interior», aquesta respon primerament amb la creació d'imatges visuals i, a través de la seva acció, es desperten les sensacions interiors sobre les quals l'actor haurà de fixar la seva atenció.<sup>20</sup> Per exemple, quan volem recordar el gust d'un menjar, primer ens fem una representació visual d'aquest i, posteriorment, podem accedir a la sensació gustativa. Si relacionem aquestes afirmacions amb el que hem dit quan parlàvem de les circumstàncies, podem resumir dient que les imatges visuals evocuen sensacions, objectes de la nostra atenció interior, que ens ajuden a animar les circumstàncies donades i a actuar sota el seu criteri.

Però encara va més lluny el paper de l'atenció. Sabem, diu Stanislavski, que l'objecte d'atenció a l'escena no és l'objecte per l'objecte, sinó allò que a partir d'un objecte ha generat la imaginació: amb l'ajut de les circumstàncies la imaginació «transforma» els objectes i els fa atractius i significants per a l'actor. L'atenció haurà d'anar

las primeras lecciones de respiración deben convertirse en la base para el desarrollo de esa atención introspectiva, sobre la cual debe construirse todo el trabajo en el arte».

Totes les pràctiques introspectives estan relacionades amb la general del «satipaithana», que traduït significa l'atenció que suposa el treball anterior sobre el «pranayama», l'art de la correcta respiració. Continuarem parlant de la influència del ioga en arribar al concepte d'irradiació, amb el qual tancarem el recull de termes orientals. Sembla que l'adquisició d'aquests termes està determinada per la influència de «Suler», col·laborador i amic íntim de Stanislavski, familiaritzat amb aquestes religions exòtiques.

20. Remetem aquí al paper de reviviscència que juguen les imatges (vid. nota 12. Vid. també Denis, M., *Las imágenes mentales*, Ed. Siglo XXI).

dirigida vers aquest món imaginatiu, més difícil de copsar encara que el material, tot fent efectiva la transformació:

«—¡Finalmente logró afirmar el objeto señalado! Dejó de existir en su forma original, se esfumó, y en su lugar apareció algo absolutamente distinto, más poderoso, reforzado por la emocionante creación de la fantasía (era una lamparita y se convirtió en un ojo). Este objeto transformado crea una reacción interior, emotiva, de respuesta. Esa atención no sólo se interesa por el objeto; atrae al trabajo todo el sistema creador del artista y junto con él prosigue su actividad creadora. Hay que saber transformar el objeto y, con él, la atención misma, para que dejen de ser fríos, intelectuales, razonadores, y se vuelvan cálidos, sensibles. Esta terminología está aceptada en el lenguaje actoral. Por otra parte, la designación de la «atención sensible» no es nuestra, sino que pertenece al psicólogo I. I. Lapshin, quien la utilizó por primera vez en su libro *La creación artística.*»<sup>21</sup>

(O.C. II, 142-143)

El text és prou entenedor: l'atenció concentrada sobre allò que ha creat la imaginació ens ajuda a creure-hi, a fer viu l'objecte transformat en el cas de la cita, les circumstàncies il·lustrades si ho referim al que dèiem més amunt. L'atenció interior és potser el principal motor de l'acció: és gràcies a ella que l'actor pot limitar els seus actes a uns paràmetres artificials, tot controlant-los.

Ara bé, si l'atenció exterior se'ns escapava de les mans, també l'atenció interior pot resultar destorbada, i nosaltres sortir del cercle creatiu necessari. En el cas de l'atenció exterior el motiu de destorb era la platea; en el cas de la interior seran els records de la vida de l'artista els que faran que l'actor s'aparti de la vida del personatge. Un dels escrits més importants sobre aquest darrer tema es troba entre les conferències que Stanislavski donà al Teatre Bolxoi entre 1918 i 1920, en les quals explica el seu mètode de treball remetent constantment a l'atenció. Ve't aquí una de les afirmacions que s'escola d'aquest text, i que formula de manera diferent el que fins aquí exposàvem:

«Mediante los ejercicios elaborados por mi sistema, el estudio debe producir esta renuncia al 'yo' y el traslado de toda la atención del actor a las condiciones aportadas por el autor o compositor, para reflejar en ellas la verdad de las pasiones.»

(A.E, pàg. 129)

21. No ens ha estat possible trobar cap edició ni d'aquests ni de qualsevol altra obra d'I. I. Lapshin en una llengua assequible.

O aquesta altra:

«El trabajo de trazar el círculo creador en el que el actor debe vivir dentro del escenario como si estuviese en soledad pública debe comenzar con el control de sus pensamientos, sus acciones físicas e impulsos, que distraen su atención de los verdaderos problemas artísticos inherentes a su parte.»

(A.E., pàg. 151)

No hem d'entendre aquesta renúncia al jo en el sentit literal, més dràstic. Stanislavski està intentant definir una tècnica d'autodomini mitjançant la qual hom pugui impedir que les tendències personals de l'autor taquin les del paper que desenvolupa. No parla d'irracionalisme sinó de tot el contrari. La raó, amb l'ajut de l'atenció, arriba a l'autodomini necessari en l'actor que vol representar lliurement les passions sinceres. Stanislavski no parla d'un desdoblament «intuïtiu»: ans al contrari, diu que el treball d'un actor s'articula precisament sobre la impossibilitat de separar el «jo personal» del «jo d'actor». Saber separar un jo de l'altre, és a dir, saber abandonar només els problemes i passions quotidians, és l'objectiu que s'ha d'arribar a assolir mitjançant l'atenció introspectiva.

En el text que ara comentem, Stanislavski situa l'estudi de la correcta respiració com a base per al desenvolupament de l'atenció introspectiva i de l'autoobservació.<sup>22</sup> Partint de l'afirmació que l'activitat humana habitual es forma en l'atenció que l'home dirigeix a les coses que l'envolten, considera l'atenció com una línia discontinua i diu que hi ha moments de descans i reflexió entre cadascun dels períodes d'atenció sobre els quals s'articula la vida. Així com hi ha objectes que atrauen l'atenció i l'engeguen, hi ha un temps destinat perquè aquesta atenció assoleixi la forma de pensament que, «comunicat a través dels centres cerebrals» —són paraules del mateix Stanislavski—, troba la seva expressió en l'acció i la paraula. Són, així, les dades de l'atenció, que penetren rítmicament en l'organisme, les que obren el pas a la formació del pensament. La pèrdua del ritme de l'atenció és, segons Stanislavski, un fet que podem observar en els bojos, en els quals no podem identificar els intervals de reflexió. Una línia

22. Si bé hem parlat de les influències del ioga, hem, d'aclarir que la concepció stanislavskiana de la intervenció de la respiració en el procés de l'atenció pot també estar determinada o ser justificada per Ribot. En el seu estudi sobre l'atenció, Ribot dedica un apartat especial a analitzar-ne les manifestacions físiques, que distribueix en tres grups: vasomotors, respiratòries i motrius. Quant a les respiratòries, Ribot es declara successor de Lewes, que deia que adquirir el poder d'atenció és aprendre a fer alternar els ajustaments mentals amb els moviments rítmics de la respiració. L'atenció es presenta com un alentiment de la respiració. Ribot cita també Sikorski (*Le développement psychique de l'enfant, Rev. de Phil.*, 1885), que diu: «L'étonnement ou plutôt l'émotion qui accompagne le processus psychique de l'attention est surtout caractérisé par la suspension momentanée de la respiration, phénomène qui saute aux yeux lorsqu'on est habitué à la respiration accélérée des enfants».

continuada d'atenció és una de les característiques fonamentals del seu comportament que els du a proferir paraules sense sentir, dades de l'atenció sense processar.<sup>23</sup>

Stanislavski continua l'anàlisi de l'atenció amb el següent raonament: si l'atenció està directament relacionada amb el ritme, haurem de trobar altres funcions humanes que, essent també rítmiques, estiguin en contacte més o menys directe amb l'atenció. L'activitat fonamental de l'home relacionada amb el ritme és la respiració. Quan és harmònica, totes les constants funcionen a la perfecció. Ara bé, què passa quan patim algun afecte? Amb les funcions de la respiració alterades, havent-ne perdut el ritme harmònic, som incapaces de controlar les nostres passions. I què no hem de dir de la nostra atenció? L'analogia està establerta: l'atenció i la respiració són sotmeses al principi del ritme. Una respiració controlada obrirà el camí a l'autodomini i a l'atenció creadora. L'alteració del ritme respiratori trenca aquest autodomini i impedeix que les funcions humanes es realitzin correctament. L'actor haurà de saber mantenir sempre l'harmonia rítmica per tal d'arribar a sentir i transmetre els sentiments versemblants. A partir d'aquí, un cop assolit el control del propi ritme respiratori, i sabent que tot allò que és viu és en moviment constant, podem determinar el ritme concret de cada personatge i fins i tot el ritme global del conjunt d'una interpretació, la qual cosa facilitarà l'arribada del sentiment.<sup>24</sup>

Hem parlat de la formació del cercle d'atenció, però Stanislavski

23. Per a Ribot i en general per a tots els psicofísics, l'atenció era un estat discontinu principalment perquè suposa una disposició especial de l'organisme que concentra una part molt gran de la seva capacitat en la unitat d'acció. És un estat especial de «monoïdeisme» que no pot ser constant per dues raons fonamentals: primer, suposa una despesa important d'energia; en segon terme, l'estat perllongat d'atenció sobre un objecte disminueix la capacitat d'adaptació de l'individu. Ribot, francès que era, es dedicà a l'estudi de l'anormal, i redactà fins i tot una mena de patologia de l'atenció, on analitzà els efectes que produeixen els seus trastorns. Un d'ells és el que descriu aquí Stanislavski, anomenat *idée fixe*.

24. Sembla que aquí Stanislavski reflecteix el concepte d'emoció de James, que pogué aprendre per via Ribot, encara que, com sempre, girant-lo vers la pràctica. Diu James al capítol XXIV del seus *Principis de psicologia*: «Ma théorie, au contraire, est que les changements corporels suivent immédiatement la perception du fait excitant, et que le sentiment que nous avons de ces changements à mesure qu'ils se produisent c'est l'émotion».

És la segona part d'aquesta definició el que ara ens interessa, d'una manera general. Sabent això, no li havia de ser gaire difícil a Stanislavski afirmar que els canvis en el nostre ritme respiratori fan incontrolables les passions. De fet, experiments que intentaren provocar les emocions per mitjà d'excitacions artificials no en varen faltar. Tot això ajudà Stanislavski a formular la necessitat d'un control respiratori que acomplirà dues funcions: la del control de l'emoció que suposa l'aparició en públic, i la d'oferir la possibilitat d'aconseguir el ritme adequat a l'emoció que hom pretén evocar. És obvi que la via de producció exterior de l'emoció era present també en Stanislavski entre 1918 i 1922, cosa que ratifica que la manifestació de 1911 citada més amunt no havia estat casual.

du encara més lluny aquesta idea quan ens explica el que ell entén per «cercle creador». Diu així:

«¿Qué es un círculo? Un círculo es aquel grado de concentración en un pensamiento único en el que los nervios mediante los que funciona la atención se llevan a un punto. Pero esto no es suficiente: deben ligarse por el ejercicio del mayor estado de alerta posible de la mente, de modo que todos trabajen en una misma dirección y el imán de una idea atraiga a las demás facultades de observación hacia esa obra.»<sup>25</sup>

(A.E, pàg. 165)

Malgrat la formulació neurològica de la definició, Stanislavski continua encara treballant en l'àmbit de l'estimulació «interna». Encara que el cercle creador inclogui en el seu si moviments psíquics i físics, i sigui l'expressió de l'atenció total sobre les circumstàncies donades, Stanislavski no donarà fins més tard el valor fonamental de l'atenció sobre les accions físiques. Ara per ara, l'única cosa que podem fer amb el cercle d'atenció és afegir-hi el «Si màgic» per tal de començar a «viure» en les imatges de la pròpia vida interior: començar a veure'ns internament en la pel·lícula de la imaginació. És una fase preparatòria de la qual ja havíem parlat, però que ara està més ben definida: l'important és saber dur l'atenció sobre l'imaginari, sobre la idea rectora de l'imaginari.

L'atenció ens ha d'ajudar a alliberar-nos tant físicament —hem de poder fixar l'atenció en els grups de músculs que vulguem utilitzar a voluntat del nostre cos— com espiritualment —la renúncia al jo ens ha

25. Aquesta formulació ens pot sorprendre davant d'altres que hem vist anteriorment i que ens han remès al ioga. De fet, la formulació és posterior a la mort de «Suler», esdeveniment que hagués pogut influir en l'apropament de Stanislavski a la ciència. Els termes utilitzats per Stanislavski ens recorden, en principi, Bekhterev, que a l'esquema objectiu dels processos neuropsíquics, diu: «... la continuidad de las impresiones internas se convierte en la base de diferenciación individual... que alcanza su punto culminante en el hombre bajo la denominación de la personalidad. Aquí las huellas de las impresiones internas forman un complejo que determina todos los actos del individuo y, principalmente, la adaptación de su mecanismo sensorial, es decir, el proceso de concentración nerviosa ("atención", según la terminología subjetiva)» (*La psicología objetiva*, pàgs. 47-48). Val a dir que el paral·lelisme entre aquesta concepció i la de Ribot és notable. És el mateix Ribot qui ens proporciona una altra font quan cita Maudsley, que diu: «Ce qui a lieu dans ce cas n'est autre chose que l'excitation de certains courants nerveux d'idéation et leur maintien en activité, jusqu'à qu'ils s'aient amené a la conscience par l'irradiation de leur énergie toutes les idées associées ou au moins un aussi grand nombre d'idées qu'il est possible d'en mettre en activité dans l'état momentané du cerveau...» (*Psychologie de l'esprit*).

Pavlov també parlarà de sistemes semblants, encara que en els seus termes propis, quan formulí les lleis d'irradiació i concentració, sotmeses a l'equilibri per la llei de la Inducció —terme que agafà de Cherrington. Ara bé, l'expressió de la unidireccionalitat sembla pròpia de les fonts citades per Ribot.

de permetre concentrar-nos en els objectius del paper i en les circumstàncies. A més a més, en les conferències al Bolxoi, Stanislavski enumera sis passos fonamentals per a la creació escènica, tots ells basats en l'atenció. Són els següents: en principi, l'actor ha de posseir una gran capacitat de concentració, tot entenen-la com una activitat interior del pensament que el fa fixar enterament i absoluta en un objecte o idea, i només en això, sense trencar el cercle de l'atenció creadora amb cap altra cosa (A.E., pàg. 198). El pensament, reforçat per l'atenció, expressat en paraules amb un ritme definit, amb concentració absoluta, serà rebut directament pel públic, tot trencant la convencionalitat. Sembla que ritme i atenció han de preparar la vinguda del sentiment, encara que Stanislavski en aquest text no en tingui gaire clar l'estatut. Com tampoc no ho és el de la concentració: no sabem què contestaria Stanislavski si li preguntéssim on col·locaria exactament la concentració, si com a «acció del pensament» o com a «tipus especial d'atenció». De fet, si bé en principi entenia l'atenció com a pas previ i diferent al pensament, si bé li donava la possibilitat de dirigir-se als objectes interiors de la imaginació, no veiem ara la necessitat de fer de la concentració quelcom diferent de l'atenció en donar-li l'estatut de «d'acció activa del pensament» quan, a més a més, ell mateix ha donat a l'atenció també l'activitat. Sembla que Stanislavski no ha patit gaire bé els estudis de psicologia que llegí o que li explicaren. D'aquí vénen, potser, les confusions. El cert és que, a la pràctica, la concentració ha de permetre que l'actor es fixi en un propòsit o idea definits, la qual cosa li permetrà de justificar el comportament del personatge i li donarà entitat. Seguint amb el garbuix terminològic, diu Stanislavski:

«Necesitáis todo el poder de vuestra atención para facilitar que vuestra concentración se detenga en cada distinto aspecto de la tarea y que la atención fije la forma definitiva del pensamiento con una idea o palabra precisa.»  
(A.E., pàg. 201)

Aquí sembla que el paper de la concentració torni a l'atenció que recull, a més a més, les funcions del «nominar». Stanislavski va aquí una mica perdut. Per comprendre aquest text, hauríem d'entendre la primera «atenció» com a «cura» i el fixar com a «donar possibilitat de fixar». Així tot torna a lloc i «l'agudesesa mental», segon factor dels sis que tractem, queda com la capacitat d'esbrinar allò que més ens interessa per justificar les accions en la línia fonamental de l'obra.

El tercer element important en aquesta formulació sobre l'atenció és la «capacitat d'observació de les pròpies facultats». Després que l'atenció permet a l'actor separar-se dels seus problemes quotidians, ha d'aprendre a girar-la vers el seu interior per tal de trobar les passions humanes universals que hi ha amagades dins de tot home, per després poder-les utilitzar. Diu Stanislavski que el bon actor es concentra

primer en la natura de les passions per tal d'adaptar-hi després les circumstàncies donades. Recordem que en aquest mateix text, abans d'aquestes afirmacions, havia dit que el seu sistema tractava de reflectir en accions físiques lògiques els moments fonamentals del paper, sobre els quals s'havia d'articular l'emoció. De fet, aquest text se situa a cavall del que hom entén com les dues etapes del pensament stanislavskià, que tractarem més endavant: la primera, introspectiva, i la segona, que parteix de l'acció. Stanislavski utilitza encara en aquesta època una hipòtesi sobre la comunitat de les passions que anirà perdent importància així que es vagi afirmant el camí de l'acció, més tendent a la singularitat.

Després d'aquest element d'autoanàlisi, Stanislavski proposa com a següent fita a aconseguir la «serenitat creadora». És un altre nom que serveix per parlar del necessari distanciament de l'actor respecte a les seves passions i preocupacions quotidianes a l'hora d'enfrontar-se amb la tasca artística. Davant del concepte clàssic «d'agitació creadora», proposa la serenitat com a estat que permet l'autoanàlisi i la concentració en les circumstàncies de l'obra, així com també la transmissió de la vida de l'actor al personatge.

Els dos darrers moments de la creació que aquí defineix Stanislavski són la «tensió heroica» i «l'encís de l'actor». El primer ajuda a transformar cada fragment en una encarnació precisa i sincera que permet a l'actor no caure en un *pathos* exagerat i fals, mostrant en cada acció el fonamental i veritable d'ell mateix; el segon permet diferenciar la vida escènica de les passions de la seva vida quotidiana: hem d'oblidar els motius accidentals i les idees innobles que generalment acompanyen les emocions i troba la natura fonamental de cada passió. Aquests dos darrers elements són destinats a la retòrica, a aconseguir que les passions que hom col·loca a l'escena produeixin un efecte determinat en el públic. Diu Stanislavski que només d'aquesta manera es pot aconseguir que el públic mateix obliidi les circumstàncies que l'envolten fora del teatre i cregui definitivament en allò que hom li ofereix a l'escena. I és sobre aquesta creença que s'articula la finalitat educativa i moralitzant que Stanislavski atribueix al teatre.

Hem vist, fins aquí, el paper fonamental que Stanislavski dóna a l'atenció en el camí que ha de dur a l'emoció, que fa que fins i tot edifiqui sobre ella un petit sistema creatiu. Però no s'acaba a l'escena el paper de l'atenció. Stanislavski dirà que l'actor ha d'aprendre gran part de la seva tècnica de la mateixa vida. Una de les qualitats més importants de l'actor ha de ser la capacitat d'observar, de restar atent a tot allò que s'esdevé al seu costat per tal de treure'n quelcom que l'ajudi en la seva tasca. L'atenció ha de dur l'actor a intentar distingir pel rostre, la mirada o fins el timbre de la veu del seu interlocutor quin és el seu estat anímic. Ha de mirar activament la vida i, quan el món interior de l'home que observa es fa palès en el seu comportament sota una sèrie de circumstàncies vitals, s'ha de preguntar per què

aquest home actua d'una determinada manera i no d'una altra. Stanislavski està exigint a l'actor quelcom que moltes teories s'han esforçat a negar: que compregui els sentiments d'altri considerant-los quelcom semblant a una resposta.

Ara bé, això no sempre és possible. En principi, perquè els homes acostumen a amagar les seves emocions, amb la qual cosa les dades que es reflecteixen en la mímica, la veu, és a dir, en les manifestacions exteriors, no sempre són veritables, la qual cosa fa errar l'actor en les conclusions de la seva observació. D'altra banda, l'anàlisi mateixa no és sempre possible:

«...suele ocurrir que la vida interior de una persona sólo sea accesible a nuestra intuición, y no a nuestra conciencia. En tales casos hay que penetrar en los escondrijos más profundos de otras almas y buscar ahí los elementos para la creación, recurriendo, por así decir, a las antenas del propio sentimiento. En ese proceso interviene la más sutil observación de origen subconsciente. Nuestra atención habitual no posee la suficiente penetración para buscar los materiales en otras almas».

(O.C. II, pàg. 149)

Veiem com Stanislavski confia aquí en una mena de «simpatia» o «comunitat de sentiment» que fa accessible la interioritat humana. Però quelcom ha canviat des de les conferències al Bolxoi: estem parlant aquí d'una capacitat de comprensió que amb seguretat s'hauria d'articular sobre aquest fons comú, no d'esbrinar el fons propi de cadascú per tal d'arribar a representar una mena de passió comuna universal, inaccessible. Diu Stanislavski que per obtenir els elements de la creació que no són accessibles a la consciència ens hem de basar en la sensibilitat, la intuïció i les experiències de la vida diària (O.C. II, pàg. 149), i confia que la psicologia, la caracterologia i d'altres ciències hauran d'ajudar més endavant a trobar mètodes més rigorosos per arribar a entendre la lògica del sentiment, per buscar el material subconscient de la creació, no sols a l'exterior, sinó també a l'interior humà. És evident que l'orientació de Stanislavski va canviar, i no tan sols sobre el punt d'estimulació de la reacció emotiva, sinó també quant al concepte general de l'emoció.

#### 2.3.4. SENTIT DE VERITAT I FE

Entrem ara en un dels apartats fonamentals del sistema. Si fins aquí havíem parlat de vida, es tractava sempre de vida en la imaginació. Ens mancava l'element que materialitzés la vida dels objectius, circumstàncies i objectes d'una manera definitiva. El sentit de veritat i la fe que allò que l'actor fa és possible a la realitat, que és



quelcom més que un mer trucatge escènic, ha de ser el principal motor de la vida en el teatre.

El sentit de veritat és quelcom immanent a la vida real, és allò que hi dona entitat: sabem que l'escena és artifici, és la representació d'allò que és fals per definició i que hom vol que sigui versemblant. Haurem de reproduir el principi de la vida a l'escena per tal d'aconseguir-ho. El «Si màgic» i les circumstàncies eren un primer pas cap aquest sentiment de veritat: eren el «Si» del nen que imagina el joc. Ara manca materialitzar aquest «Si» en el joc pròpiament dit. Trobar la veritat en la mateixa materialitat de la representació. Malgrat tot, Stanislavski confia, també en aquest text, que la sensació de veritat es pot produir per ella mateixa, per via intuïtiva, la qual cosa conjunta immediatament l'intern i l'extern en la interpretació. Però ja sabem que la intuïció no és el tema dels estudis de Stanislavski.

Una darrera conclusió treu encara Stanislavski de la reflexió sobre el joc infantil: així com l'infant sap perfectament que es el que ha d'agafar i què allò que ha d'abandonar perquè el seu joc funcioni, és a dir, en què ha de creure i en què no ha de creure, l'actor ha de tenir, al costat del sentiment de veritat, el sentiment de mentida, que ha d'actuar com una mena d'avís per indicar allò que no ha de fer. L'actor ha de mantenir un control absolut sobre si mateix en el moment de la creació, indispensable i permanent. Aquest autocontrol no va únicament dirigit a evitar l'excitació creadora que condueix a la interpretació mecànica, sinó que també ha de copsar el que Stanislavski considera una excessiva preocupació per la veritat, que també mena, inexorablement, a la interpretació buida i convencional. Aquí és on funciona l'avís de la mentida, que fa que l'actor senti la falsedat de la seva representació. Així, doncs, com produir la «sensació de veritat»? Diu Stanislavski:

«¿No será en las sensaciones y acciones internas, es decir, en la esfera de la vida psíquica del artista como ser humano? Pero las sensaciones interiores son demasiado complejas, inasibles, caprichosas, se fijan con mucha dificultad. Ahí, en el dominio del espíritu, la verdad y la fe nacen por sí solas o se crean merced a una complicada técnica psicológica. Lo más fácil es evocarlas o hallarlas en el dominio del cuerpo, en los más pequeños y simples objetivos y acciones. Estos son accesibles, estables, visibles, perceptibles; se subordinan a la conciencia y a sus órdenes. Por otra parte, se fijan con facilidad. Por eso recurrimos a ellos en primer término, para que nos ayuden a crear los papeles.»

(O.C. II, pàg. 189).

El text és prou clar. Quan hom intenta representar quelcom, pot partir de les accions físiques més simples, tot donant-li sentit, tot

descobrint-hi petits detalls realistes que ajudaran a arribar a la veritat general. Es tractarà de reconstruir l'esquema de les accions físiques que es desenvolupen en una situació determinada i que ens faciliten la introducció en aquesta situació en la qual podem començar a creure. Ara bé, no s'acaba aquí el paper de les accions físiques. La mínima veritat de les mínimes accions es fa també indispensable en l'afirmació de la veritat del sentiment. Connectat amb el que hem vist anteriorment sobre la càrrega psicològica de l'acció, diu Stanislavski que la major part dels moments de gran emoció s'expressen en moviments concrets a la vida quotidiana. Quan hom pretén arribar a l'emoció únicament a partir de «l'apassionament creador», no arriba enlloc: si l'actitud és falsa, l'actor cau en la interpretació mecànica i en l'espasme muscular. El poder de les accions físiques —correctament executades— situades en unes circumstàncies determinades provoca, segons Stanislavski, la interacció entre el cos i l'esperit, entre l'acció i el sentiment, mitjançant la qual l'exterior ajuda l'interior, i l'interior evoca l'exterior (*O.C. II*, pág. 192). Aquí comencem a veure clar el sentit de la psicofísica stanislavskiana: ja no és possible un treball a partir només de l'interior. S'albira la capacitat d'influència del físic sobre el psíquic, si bé encara l'acció s'articula sobre la construcció intel·lectual de les circumstàncies. Ara, per evitar la pèrdua del sentiment, l'actor pot agafar-se a una acció concreta, clara, simple que, envoltada de circumstàncies interessants, el conduirà al sentiment que vol posar en escena. És una tècnica d'aproximació al sentiment que introdueix l'actor en la vida del personatge i que, paral·lelament, l'ajuda a mantenir la seva atenció sobre l'escena.<sup>26</sup>

Perquè les accions físiques arribin a produir la sensació de veritat

26. Afirma aquí Stanislavski, amb totes les conseqüències, el comportament humà com a procés psicofísic. Ja hem parlat abans de les possibles influències per al seu behaviorisme. Sonia Moore diu que Setxenov i Pavlov serveixen a Stanislavski per confirmar la seva teoria que afirma que la complexa vida interior s'expressa en accions físiques simples, concepció que és possible gràcies al lligam establert per la psicologia experimental entre l'emoció —i qualsevol fet intern— i les seves manifestacions fisiològiques, entre les quals n'hi ha de motrius. Tant James com Ribot acceptaren la possibilitat d'accedir a l'interior a partir de la reproducció de les seves manifestacions exteriors. No deixa de ser curiós que Evreinov, a la seva *Histoire du théâtre russe* (vid. bibliografia), citi fragments d'ambdós autors quan parla del Sistema Stanislavski. «Científicament», podríem dir que el comportament motriu és modificat per l'emoció interna, però a la inversa també ha de ser possible, si el lligam és transitable en ambdues direccions: el comportament motriu afecta els processos superiors. Diu Ribot a la pàgina 20 de la *Psychologie de l'attention*: «Nous répétons avec Setchenoff: 'pas de pensée sans expression', c'est-à-dire la pensée est une parole ou un acte à l'état naissant, c'est-à-dire un commencement d'activité musculaire». Stanislavski diu que l'acció ha de fer la funció «d'esquer» del sentiment: si l'emoció és expressada amb les accions físiques, les accions físiques han de poder estimular l'emoció. Si aquestes accions es fan d'una manera versemblant, l'emoció que es despertí també ho serà. Val a dir que aquest seria el procés en general: la resta d'elements del sistema el particularitzen fent sorgir les emocions concretes.

desitjada, han de respectar una lògica i una continuïtat concretes. Així es crea l'ordre, l'harmonia i el sentit, fent de l'acció escènica una acció autèntica dirigida a una finalitat determinada. Som novament davant de la reproducció de quelcom que a la vida és «automàtic»: tal com succeïa amb els objectius, a la nostra vida habitual la lògica i la finalitat de les accions és orgànicament controlada, segons Stanislavski, pel nostre subconscient, pel control instintiu. Però a l'escena desapareix la «necessitat orgànica» de l'acció, la seva lògica mecànica i el control intuïtiu, així com també l'atenció subconscient, que caldrà reproduir. La necessitat de la lògica en les accions s'encomanarà també als altres elements de la psicotècnica, ajudant així a la consecució de la veritat interior i exterior. És sobre aquesta lògica, que reproduceix el comportament habitual, que pot instal·lar-se la creença. I no solament la de l'actor en el seu paper, sinó també la del públic que veu la mateixa mecànica de la vida sobre l'escena, la qual cosa facilita la seva identificació amb allò que es representa. Amb la lògica i la coherència l'actor arriba d'una manera natural a la veritat i, d'aquesta, a la fe en si mateix, sensació que li dóna la possibilitat d'accedir a la vivència.<sup>27</sup>

La reflexió que Stanislavski fa sobre el tema de la «inacció tràgica» li serveix per introduir la diferenciació entre l'acció interior i exterior. L'exemple proposat és el d'un xoc emotiu arran del qual el personatge ha de recordar en un moment tota la seva vida. Stanislavski es pregunta si, malgrat totes les aparences, no hi ha acció en aquest moment, i arriba a la conclusió que es produeix una acció permanent de tipus psicològic. Aprofita per dir:

«Estoy de acuerdo. No será física, sino de alguna otra clase. No nos detendremos demasiado en el nombre ni en su precisión. En cada acción física hay algo de psicológico, y algo de psicológico en lo físico. Un famoso sabio dice que, si se intenta describir el propio sentimiento, resulta un relato sobre una acción física. Por mi parte digo que, cuanto más cerca está la acción de lo físico, menor es el riesgo de forzar el sentimiento.»

(O.C. II, pàg. 206)<sup>28</sup>

27. Aquesta lògica i coherència de les accions la tractarem més endavant. Val la pena recordar, no obstant, que ja en parlar de la imaginació Stanislavski demanava la presència d'aquesta lògica per diferenciar la imaginació de la fantasia —que en cas de ser utilitzada, ho ha de ser també en forma «lògica». La concepció que la creença s'instal·la amb més facilitat en quelcom versemblant és acceptable, atès que reproduceix el que estem acostumats a considerar com a real. De fet, la facilitat seria qüestió d'hàbit.

28. No sabem si les paraules de Stanislavski són exactes, la qual cosa dificulta encara més la possibilitat de trobar el savi en qüestió. De tota manera, la inspiració d'aquestes paraules és jamesiana. Diu James: «Si nous nous représentons une forte émotion, et qu'ensuite nous tentons d'abstraire de la conscience que nous en avons toutes les sensations de ses symptômes corporels nous trouvons qu'il ne nous reste plus rien» (*Principes de psychologie*, pàg. 63).

És una clara reafirmació del seu postulat psicofísic, que li permet establir un paral·lelisme fonamental: encara que ens referim a la pretesa «acció interior», encara que no parlem d'accions, sinó de sentiments, aquests hauran de respectar un pla i una lògica concreta.<sup>29</sup> Però, com arribar a esbrinar aquesta lògica? Havíem dit que les representacions mentals i les accions eren un estímul per al sentiment. Tot partint de l'afirmació que abans de fer quelcom l'home actua en la seva imaginació, dirà Stanislavski que les representacions mentals de l'acció ens «ajuden a evocar l'essencial de l'activitat interior», «els impulsos vers l'acció exterior». Quan parlem de la vida i les accions imaginàries, tenim dret a considerar-les com els actes físics veritables, la qual cosa justifica que puguem conèixer la línia lògica del sentiment a partir de la línia lògica de les accions físiques. La pregunta «Què faria jo si tals circumstàncies fossin veritables?» haurà de ser contestada amb l'enumeració d'una sèrie d'accions lògiques i coherents. Ho aclarirem amb una cita:

«Al crear la línea lógica exterior de las acciones físicas, llegamos a reconocer, si observamos atentamente, que en forma paralela a esta línea surge dentro de nosotros otra, la línea de la lógica y continuidad de nuestras sensaciones. Es comprensible: éstas, las sensaciones interiores, engendran inadvertidamente para nosotros las acciones, están indisolublemente vinculadas a la vida interior de estas acciones. He aquí un claro ejemplo de que la lógica y la continuidad de las acciones físicas y psicológicas justificadas conducen a la verdad y a la fe de los sentimientos.»<sup>30</sup>

(O.C. II, pàg. 209-210)

---

És obvi que en el relat d'acció física del qual parla Stanislavski hom ha d'arribar a un límit en el qual el narrador no podrà parlar sinó dels seus símptomes corporals, o de les accions que duia a terme sota la influència d'aquests símptomes. De tota manera, Stanislavski no parla aquí d'accedir a les passions per reproduir les seves manifestacions orgàniques directes, sinó de les accions en les quals poden articular-se. L'expressió concreta de l'emoció és vista com un reflex de l'interior: les accions només proporcionen la versemblança.

29. La idea d'una lògica dels sentiments la podem trobar ja a Puixkin. De tota manera, i respecte a la psicologia, sembla que Stanislavski s'inspirà en Ribot, que té fins i tot un llibre amb aquest títol, del qual ja tindrem ocasió de parlar. Ribot situa com a precursors de la seva tasca Comte i Stuart Mill, encara que no hi varen treballar directament. Hem d'aclarir que en aquest llibre Ribot no tracta el tema al qual es refereix aquí Stanislavski, sinó que ho fa sobre el «raonament afectiu», que defineix així: «Sumariamente, y como anticipación, el razonamiento emocional puede definirse: un proceso cuya transmisión entera es afectiva, es decir, consiste en un estado de sentimiento, que permaneciendo idéntico o transformándose, determina la elección y el encadenamiento de los estados intelectuales: éstos no son más que un revestimiento, un medio necesario para dar cuerpo a esa forma lógica...» (*La lógica de los sentimientos*, pàgs. 11-12).

30. Si establím una comparació entre el que diu Stanislavski en aquest text i l'afirmació de Ribot citada en la nota anterior, podem pensar que les uneix una

Observem la curiosa relació que estableix Stanislavski: duent a terme la lògica de les accions ens adonem de les sensacions internes que les produexien. És a dir, l'acció és una mena de mecanisme revelador en nosaltres de sensacions internes que podem posar en contacte amb el sentiment. Stanislavski no arriba a formular aquí la hipòtesi que l'acció pot ser la productora d'aquesta sensació interna, que continua mantenint el predomini lògic, causal, malgrat el lligam necessari que la uneix a l'acció. Així afirmarà Stanislavski que mentre la deformació física, les tensions, etc., no són un bon substrat per a l'aparició de l'emoció, amb la tècnica del domini de les accions físiques els somnis de la imaginació tenen un sentit real i justifiquen interiorment l'acció exterior. D'aquí la sensació de veritat que es desprèn de la correcta execució de les accions físiques adequades, que estimula la vida psíquica: li ofereix, ni més ni menys, el lloc on manifestar-se. Aquesta sensació de veritat, diguem-ne material, aconseguida amb la lògica i la coherència de les accions, ens ha de portar a la fe en allò que fem, la qual cosa dóna lloc a un estat especial que Stanislavski anomena «Jo sóc», que vol dir que penso i visc a l'uníson amb el personatge que represento. És únicament des d'aquest estat que podem accedir a la vivència, a la manifestació del sentiment que roman inabastable per a la consciència. ¿Significa això que l'actor ha de «renunciar totalment al jo» per tal d'identificar-se amb el personatge i arribar a assolir la vivència? Podem dir que Stanislavski sempre va tenir present que no es podia identificar mai el «jo» i allò que a les conferències del Bolxoi anomenà «si jo». Sens dubte, les seves crítiques a l'art de la representació van fer que els seus contemporanis —entre ells Evreinov— l'acusessin d'aquesta pretesa identificació.

Diu Stanislavski que la diferència entre el teatre de la representació i el de la vivència és la mateixa que hi ha entre «semblar» i «ser». Mentre que el primer es conforma a mantenir l'espectador com a espectador, el segon vol que l'espectador oblidí la convenció i participi del moment creatiu. No és el mateix transmetre la imatge externa estereotipada de l'emoció que intentar comunicar l'emoció mateixa, de la mateixa manera que no és igual imitar que crear. I crear artísticament. La diferència entre la vida i el teatre no està simplement en la distància que l'actor manté vers el personatge a través de l'autocontrol. No tota la veritat de la vida és bona per al teatre: hom ha de mantenir la naturalitat per produir l'efecte desitjat en el públic, però ha de ser conscient que les emocions en el teatre han de ser presentades artísticament. I això només és possible si l'actor manté la

---

hipòtesi de base: la consideració de l'emoció com una mena de força que es manifesta en els nostres actes més diversos. Val a dir que, per ser conseqüents, aquí hauríem d'haver utilitzat el mot «passió» en lloc «d'emoció», que té les seves manifestacions pròpies conferides per la seva qualitat «d'esclat», que fa aturar qualsevol altra activitat de l'organisme.

distància necessària amb el personatge. El que cal preguntar a Stanislavski és si aquesta distància existeix només en el moment de l'elaboració, i si la finalitat del sistema és precisament eliminar-la en el moment de la creació. ¿És o no és aquest el resultat de la interiorització de les condicions de possibilitat del sentiment, del que ell anomenà «interpretació subconscient»? Segurament Stanislavski diria que sí, però hi afegiria que la inspiració només arriba el diumenge. Ho haurem d'aclarir més endavant.

### 2.3.5. DESIG I ACCIÓ

Som ara al punt central de l'elaboració de l'estat creador intern mitjançant la psicotècnica. Sembla que a l'esquema que estem comentant aquest punt s'imposa com una reflexió sobre el que ja hem dit o, encara millor, com una valoració d'allò que s'ha obtingut en l'estudi dels quatre primers elements, dels quals aquest cinquè n'és producte. Més encara: en la redacció de *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la vivència* que completà Stanislavski no apareix cap capítol específicament destinat al tema que ara tractarem, mentre que n'apareixen d'altres, com el que estudia la relaxació muscular, que són col·locats a la banda dreta de l'esquema. Un cop apuntat això, hem de dir que sembla que Stanislavski vulgui mostrar aquí la situació interna en què queda l'actor abans de passar a temes que parlaran de la interacció d'aquest amb els altres personatges, la qual cosa obligarà a tractar la producció del sentiment des d'una perspectiva de conjunt. Fem així aquest breu repàs.

Diu Stanislavski que el desig que porta a l'acció depèn espontàniament de la creació d'un objecte i d'uns objectius en la validesa dels quals pugui creure l'actor (*O.C. III*, 317). A nosaltres ens toca esbrinar ara de què es compon exactament aquest desig. Hem vist que en principi l'acció del «Si» aplicat a unes circumstàncies donades ens introduïa en aquesta disposició a actuar; la imaginació il·lustrava les circumstàncies amb imatges visuals que, relacionades amb elles i amb el sentiment que hom vol expressar, ens feien subjectes actius de l'imaginari; els objectius adequats per a cada fragment del paper donaven sentit a la manera d'actuar i creaven la sensació del «Jo vull», perfectament justificada, que facilita la identificació; és l'atenció el que ens proporciona la possibilitat que l'objecte transformat per la imaginació prengui entitat i provoqui una reacció interior que atregui la capacitat creadora; finalment, les accions físiques creen la sensació de veritat que permet a l'actor arribar a la fe en si mateix i a l'estat de «Jo sóc». Tot està preparat per a l'acció veritable. El desig, resultant d'aquests components, és l'atracció que sent l'actor que sap que pot interpretar de manera versemblant. L'actor que pot creure en allò que

està fent sent el desig de crear, d'interpretar dins els paràmetres que ell mateix ha construït.

Aquest desig s'haurà de veure completat amb un altre: el de comunicar el superobjectiu, sentit general de l'obra. Podríem dir ara que l'actor sent la necessitat de comunicar el sentit del seu paper, la veritat del seu paper, que ha de ser vinculada amb el superobjectiu. Hom no pot actuar sense aquest desig guiat per la veritat. ¿Quin actor no sentiria atracció a l'hora de representar un personatge ben elaborat i unes passions versemblants? Aconseguir aquesta atracció és una de les constants del sistema: Stanislavski no parà mai d'insistir que els objectius havien de ser interessants i atractius per a l'actor; les imatges de la imaginació li havien de ser suggerents i properes; l'atenció l'havia d'ajudar a mantenir l'interès adquirint; el sentiment de veritat acabava d'arrodonir amb la sensació d'autoafirmació l'atracció que hom ha de sentir per les circumstàncies i objectius. D'aquí ve el sorgiment del desig que ha de fer més fàcil el funcionament del «Si màgic». Un desig de jugar, que en els infants és gairebé inconscient, ha de lluitar en els adults contra quelcom semblant a allò que Freud anomenà «principi de realitat», que fa necessària una estimulació especial. En el cas de Stanislavski proporcionada per tota una psicotècnica.

#### 2.3.6. COMUNIÓ

Stanislavski tracta en aquest punt la necessària comunicació que hi ha d'haver entre els actors a l'escenari perquè es pugui produir la vivència. De la mateixa manera que hom havia d'establir una relació real amb els objectes i havia d'executar amb versemblança les accions, ha de mantenir una interacció real amb la resta dels personatges-actors. L'exemple és clar: si un actor intenta transmetre un sentiment a un altre, encara que hagi realitzat adequadament tots els passos del procés que condueixen a la vivència, el resultat no serà el desitjat si aquell que ha de rebre la comunicació no el mira ni l'escolta realment. Hem analitzat fins aquí el camí que preparava la vinguda del sentiment: ara parlarem de la seva comunicació. I tornem a l'analogia amb la vida. En ella, diu Stanislavski, podem observar un procés continuat i ininterromput de comunicació.<sup>31</sup> Com sempre, es tracta d'un procés que no cal controlar, que és immanent a la vida i que es regeix pel nostre «subscòntient». Però a l'escena tot canvia: hem de mantenir

31. La consideració que a la vida hi trobem establerta una línia contínua de comunicació es desprèn del principi psicofísic que utilitza Stanislavski. Que les manifestacions físiques tinguin una càrrega psicològica comporta que tot acte sigui significatiu i, en conseqüència, factor d'un possible procés de comunicació. D'altra banda, aquesta teoria és fàcilment derivable d'una reflexió sobre la literatura «psicològica» russa en la qual l'anàlisi dels actes «a posteriori» per tal d'establir la seva correcta significació era una pràctica més que habitual.

amb recursos conscients aquesta línia ininterrompuda de comunicació que, en trencar-se, posa fi a qualsevol construcció per lògica que sigui. L'actor, més ben dit, els actors hauran de procurar que a l'escenari es mantingui una comunicació lineal de sentiments, idees i accions anàlogues a les dels personatges representats.

Stanislavski definirà tres tipus de comunicació: autocomunió, comunió mútua i comunió amb un objecte imaginari. El primer és el que tracta, ho podem suposar, el cas del monòleg. A la vida normal, hom pot comunicar-se amb si mateix sense problemes, en silenci. Fins i tot pot fer-ho en veu alta. Ara bé, resulta molt difícil de justificar aquest procés a la pròpia vida real, la qual cosa, tal com raona Stanislavski, fa que resulti gairebé impossible de justificar a l'escena. El problema fonamental, diu Stanislavski, és de trobar el receptor del procés comunicatiu, Stanislavski proposa una mena d'estratagema per tal d'aconseguir que l'atenció de l'actor no es dispari vers la platea: el subjecte i l'objecte que recercàvem els troba al còrtex cerebral i el plexus solar respectivament. El primer, centre habitual de la vida psíquica i de la consciència, estableix un diàleg amb el segon, seu de l'emoció. L'intel·lecte es relaciona amb el sentiment, acomplint d'aquesta manera el procés comunicatiu. El mateix Stanislavski afirma que no vol analitzar si la ciència accepta això o no: és quelcom que ix de les seves sensacions i que l'ajuda. Res més.<sup>32</sup>

La comunió mútua no és res més que la interacció amb altres personatges. L'actor ha de comunicar-se amb el seu *partenaire* considerant-lo un ésser viu. No ha de rebre ni donar únicament l'extern, sinó que ha d'intentar copsar l'estat anímic del qui té al davant —que al seu torn ha de fer els possibles per transmetre-l'hi. Tot fixant l'atenció en el *partenaire*, ha de preguntar-se per què fa el que fa, ha de procurar entendre, ha de veure l'efecte que produeixen en l'altre les seves paraules, etc. Ha de mantenir la comunicació tant en el silenci com en la paraula. Aquesta comunicació directa, d'intercanvi de

32. El que Stanislavski anomena aquí principi útil és possiblement tret de concepcions clàssiques i orientals. En aquestes, el plexus és considerat no solament seu de l'emoció sinó, més àmpliament, font d'energia vital, la qual cosa tingué gran importància en la renovació de les tècniques de la dansa. Una de les primeres ballarines que incorporà tècniques orientals fou Isadora Duncan, que treballà molt a Rússia i fins i tot es casà amb el poeta Sergei Esenin. Fou col·laboradora i amiga de Stanislavski, a qui recomanà Gordon Craig. Stanislavski afirmà que trobà moltes coses comunes entre el seu treball i el de la Duncan. Diu per exemple a *Mi vida en el Arte* (pàg. 350): «En otra oportunidad, al hablar del espectáculo coreográfico que acababa de desarrollar, durante el cual los visitantes que llegaban a su camarín le impedían prepararse para las danzas, dio la siguiente explicación: —no se puede bailar así. Antes de salir al escenario tengo que colocar en mi espíritu una especie de motor; y cuando éste comienza a trabajar, las piernas y los brazos y todo el cuerpo, al margen de mi voluntad, empiezan a moverse. Pero cuando no me dan tiempo suficiente para colocar el motor, no puedo bailar... Fue precisamente entonces, cuando yo andaba buscando esta clase de motor creador, que cada actor ha de saber colocar en su alma antes de salir al escenario».



sentiments, de reproducció de les constants d'atenció vitals, produeix de manera indirecta la comunicació efectiva amb el públic, que se sent atret per la lògica i la comunicació ininterrompuda, i amb el qual l'actor es relaciona a través del *partenaire*. Podríem dir que el que Stanislavski intenta mantenir és el nivell de tensió que fa que a la vida normal hom respongui espontàniament a allò que se li proposa, que fa que estigui atent o no però que manté inevitablement oberts els nostres centres de recepció. La classificació de la informació que fem de manera inconscient ha de ser conscient a l'escenari, almenys en els primers passos vers la construcció de la vivència. Això els farà novament inconscients, o semiinconscients, i durà l'actor a la comunicació veritable.

La tercera forma de comunicació és aquella que es realitza amb un objecte de la imaginació. Stanislavski, que exemplifica aquest tipus de comunicació a l'escena de l'espectre de *Hamlet*, diu:

«Pero los artistas comprenden que no se trata del mismo espectro sino de la actitud interior ante éste, y por eso colocan en el lugar del objeto inexistente (el espectro) su mágico "sí" y tratan de responderse honradamente qué harían si en el espacio vacío que hay entre ellos hubiera un fantasma.»

Quan hom ha de comunicar-se amb l'imaginari, no ha de pretendre formar-se al·lucinacions per tal que l'imaginari esdevingui real. Hom ha de treballar directament amb la imaginació sense forçar-la, cosa per a la qual ja havíem definit anteriorment la funció del «Si». Ens podríem preguntar per què Stanislavski no utilitzà també aquesta forma en l'explicació de l'activitat comunicativa en el cas del monòleg. Potser la resposta la trobaríem en la necessitat de fonamentar, sempre que es pugui, l'activitat interior en alguna sensació material. Stanislavski deia sempre que conèixer, en el llenguatge de l'actor, significa sentir. No ens ha d'estranyar que a les seves afirmacions s'hi barregin dades «objectives» i altres de provinents de la més tancada introspecció.

Per acabar de definir el seu esquema de la comunicació, Stanislavski parla del Principi Actiu del procés de la comunicació. Aquest parteix de la premissa que no únicament hem de valorar la capacitat comunicativa de les accions externes, sinó també de les internes. Ja hem vist que aquestes accions eren considerades «actives»: cada manifestació seva forma part de la pretesa comunicació interior. Ara bé, per dur a terme aquesta comunicació ens manca encara el fonamental: el material a comunicar, els sentiments experimentats per l'actor. No n'hi ha prou que un actor dotat d'un aparell expressiu ben treballat es mostri a si mateix en el personatge. Fent-ho així només arriba a transmetre l'exterior, no el sentiment. És obvi que l'actor pot fer una interpretació freda, impersonal, purament exterior, i que si

duu a la perfecció el seu treball pot aconseguir resultats força reeixits, però això no serveix per aconseguir el procés de comunicació en el qual pensa Stanislavski: hom parla per al *partenaire*, al qual dona els propis sentiments humans, anàlegs als dels personatge. L'actor ha d'aprendre a fixar en escena l'objecte-partenaire i establir la comunicació activa i ininterrompuda amb ell. Recordem que tot té significació i que tot és justificable. O almenys al teatre ho ha de ser.

Stanislavski parla així d'una comunicació exterior, visible, corpòria, que s'haurà d'aprofundir en el procés de l'encarnació i que ara fa que els nostres gestos tinguin sentit i compleixin veritablement l'objectiu de comunicació, i d'una comunicació invisible, espiritual i interior. Cal aclarir que aquesta divisió, com ja deu haver notat el lector, no és subsidiària de l'anterior entre acció interna i externa: ambdues accions formen part d'un procés comunicatiu que, al seu torn, pot ser interior o exterior. Vegem què és el que intenta trobar Stanislavski-Tortsov en la comunicació interior:

«¿No habéis experimentado en la vida real o en la escena, en los casos de comunicación recíproca, la sensación de una corriente de voluntad que brota de vosotros y parece pasar por los ojos, las puntas de los dedos, los poros de la piel? ¿Cómo llamar a este camino invisible y a este medio de comunión interna? ¿Emisión y recepción de rayos? ¿Irradiación? A falta de otra terminología, aceptaremos estas palabras, ya que ilustran el proceso de comunicación de que hoy trataremos.»

(O.C. II, pàg. 266)

Per a Stanislavski aquestes «radiacions», mena de comunicació directa del sentiment, són molt difícils de sentir en estat de tranquil·litat, però són especialment paleses en moments d'èxtasi i d'exaltació emotiva. La comunicació es produeix a través d'una espècie d'energia que desprenem des del cos sense fer cap acció física visible, però que arriba a qui la rep de manera sensible. Això succeeix en tots els processos comunicatius. No té res d'especial.<sup>33</sup>

33. És evident que aquest concepte d'irradiació prové de la filosofia ioga, i que acaba de tancar els exercicis que s'iniciaren amb el «cercle creatiu» de solitud en públic. Stanislavski ens parla aquí dels raigs «prana» de la comunicació: raigs que provenen de l'energia interior i que estan directament relacionats amb els processos respiratoris. Wegner (op. cit) transcriu els comentaris de W. Y. Evans-Wents, que aclareixen aquesta relació (*Tibetan Yoga and Secret Doctrines*, Londres, 1935): «These three arts namely, the yogic posturing of the body (asana), the yogic disciplining and right directing of the breathing process (pranayama) and the logic mastery of the thought process (charana) arouse in the yogin psychic virtues which shield him from worldly distractions and undesirable influences and bistow upon him soundness of physical, mental and spiritual health. Therefore, they are called the «Protective Circle»... In the outbreathing process there is actually a subtle force (the psychic, or «pranic» force) going out, as the yogin will come to understand...»

Per tal de reconèixer el procés d'irradiació Stanislavski planteja dos experiments. El primer tracta de recercar la sensació irradiadora en un procés comunicatiu determinat. Si partim d'un estat de distensió, i de l'acumulació d'allò que hom pretén comunicar, s'ha d'intentar transmetre-ho únicament amb els ulls. La comunicació que així s'estableix és de caire molt general, però és útil per descobrir la sensació que es recerca, tant d'emissió com de rebuda de raigs. Ara bé, una excessiva preocupació per l'emissió d'energia acaba per produir una tensió muscular que no té res a veure amb la gairebé imperceptible sensació física de la irradiació. Hi ha d'haver quelcom a comunicar i sobre què ens concentrem i intentem donar-nos a entendre. Com ja és habitual, la irradiació és considerada un procés natural, i el sistema només dona les bases per provocar artificialment la seva acció.

La sensació física de la irradiació és semblant a aquella que es produeix en els processos hipnòtics.<sup>34</sup> Els sentiments i desitjos interiors emeten raigs que vessen pels ulls i per tot el cos, i que agafen l'interlocutor en el seu corrent. La recepció dels raigs és l'assimilació dels desitjos i sentiments d'altri. Diu Stanislavski:

«—Confío en que hayáis sentido el nexo interno que se forma entre los actores en la comunicación verbal o sin palabras —dijo—.

---

La formulació del «prana» com a energia psíquica o essència vital es troba tant al Pantjari com a la renovació tântrica. La confirmació de l'interès de Stanislavski l'obtingué Paul Grey (vid, bibliografia) en una entrevista amb Vera Soloviova, actriu del Teatre d'Art, realitzada el nou de gener de 1964, on aquesta actriu afirmava que també Vakhtangov i M. Txèkhov s'hi interessaren pels volts de 1911 en el si del Primer Estudi. També Magarshack ha certificat aquesta influència en un text diferent del citat abans, en parlar de la irradiació, concretament a *El arte escénico*, pàg. 67, on diu que Stanislavski ha inventat un terme totalment científic per tal d'anomenar el procés comunicatiu intern i invisible. Aquesta opinió és enfrontada amb la dels editors russos, que consideren que el terme és tret de la *Psychologie de l'attention* de Ribot. Podem afirmar que en aquest text apareix, de forma significativa i rellevant, dues vegades el terme irradiació: en parlar de la vida mental i el seu funcionament i en una cita de Maudsley que hem reproduït més amunt. Però sembla que cap de les accepcions que es poden aplicar a aquest terme no s'acosta a la que utilitza Stanislavski. D'altra banda, quan Ribot parla de la possibilitat d'una «energia psíquica», diu que només es tracta d'una metàfora, a no ser que hom entengui per això les condicions físiques d'un estat de consciència i res més. Això ho afirma Ribot en parlar de la condició dinamogènica de l'atenció, que converteix l'energia potencial en actual en iniciar la seva acció. D'aquesta possible «energia material» a la formulació del corrent de voluntat que fa Stanislavski, n'hi ha un bon tros. Més encara quan Ribot no ha parlat mai d'una transmissió a l'exterior. Sigui com sigui, els contactes amb el ioga semblen més raonables.

34. Hem de suposar que aquí no es basa Stanislavski en cap estudi científic sobre el procés hipnòtic, sinó que més aviat extrau la seva conclusió de l'observació pràctica que dona la possibilitat, per exemple, en la simple «imposició de mans» de notar la sensació d'una mena de corrent energètic que flueix pels dits. D'altra banda, l'existència d'un procés energètic en l'hipnotisme era al seu temps, com ho és ara, quelcom de domini públic i no suposava cap mena de coneixement especial.

»—Creo que sí —contesté—.

»Este fue un enlace interior. Se creó en momentos aislados, casuales. Pero si contamos con una larga serie de emociones y sentimientos unidos entre sí de un modo lógico y coherente, el enlace se robustece y desarrolla y al fin y al cabo puede alcanzar la fuerza de comunicación que llamamos "garra", en la que los procesos de emisión y recepción de rayos se vuelven más firmes, más sutiles y palpables.»

(O.C. II, pàg. 270)

Aquesta «grapa» (*garra*) que defineix Stanislavski és el resultat d'una intensa activitat interior, que trobem a la vida només en els moments en els quals som envaïts per passions i experiències excepcionals. Són aquests els moments que, precisament, interessin al teatre, més que les accions mecàniques del comportament habitual. D'altra banda, l'artificialitat al teatre haurà de ser vençuda amb un objectiu que pugui atreure l'actor, és a dir, que li permeti tenir un cert magnetisme: que li permeti transmetre de manera adequada, mantenint la comunicació el més prop possible de la vida real, mitjançant la irradiació, les vivències del personatge.

Haviem parlat d'una manera de controlar la sensació d'irradiació, de l'interior a l'exterior: provocant un sentiment provàvem de transmetre'l, copsant així la sensació física de l'emissió de raigs. Però Stanislavski encara en veu una altra, que anirà de l'exterior a l'interior: es tracta d'intentar sentir la sensació de l'emissió o recepció dels raigs sense cap tipus d'intervenció de l'emoció. En aquest intent és encara més fàcil caure en la tensió muscular, la violència i l'esforç. La irradiació és quelcom natural i, doncs, s'ha de desenvolupar amb facilitat, sense pèrdua excessiva d'energia. Res millor. Només cal aprendre'n.<sup>35</sup>

### 2.3.7. ADAPTACIÓ

Hem vist en què consistia la comunió, la veritable comunicació que permet la transmissió, no solament de paraules i gestos, sinó

35. Malgrat que aquest magnetisme sigui producte d'una vida interior articulada i que pugui recordar-nos el que afirma Ribot sobre la irradiació d'imatges i sensacions a la vida mental, hem de tenir present que en la irradiació stanislavskiana aquesta línia interior és únicament el suport de l'emissió de raigs, la seva condició necessària. No podem confondre la irradiació amb la línia articulada de l'acció interior. Podríem pensar que sense la influència del ioga potser Stanislavski s'hagués conformat amb aquesta articulació i els efectes que indirectament pugui provocar en el receptor, però els exercicis que proposa i que tenen com a finalitat arribar a sentir el corrent energètic sense suport interior demostren el contrari.

també de sentiments. El darrer punt d'anàlisi de Stanislavski sobre la comunicació és el que ell anomenà «adaptacions».

«...emplearemos la palabra "adaptación" para designar tanto los medios internos como los externos con los que la gente se ajusta entre sí en la comunión y ayudan a alcanzar un objeto.»

(O.C. II, pàg. 277)

L'adaptació, hom ho pensa de seguida, és adaptació a les circumstàncies donades, la qual cosa genera mitjans interns i externs que serveixen per donar un relleu més gran a allò que volem comunicar. És un procediment retòric que permet de mostrar o d'ocultar el nostre sentiment intern gràcies als mitjans expressius adients. Seguint els pressupòsits fonamentals del sistema, sabem que la comunicació no s'escapa en les paraules, massa «protocol·làries», segons la pròpia i sorprenent expressió de Stanislavski: la vida d'aquestes paraules és determinada pel sentiment que hom hi diposita. Per transmetre aquest sentiment, hom ha de recórrer també a les adaptacions, que completen la comunicació amb allò que no diuen les paraules.

A la vida quotidiana, les circumstàncies canviant fan que les adaptacions sorgeixin de manera gairebé inconscient. No ens adonem que en cada lloc i temps utilitzem recursos expressius diferents, que varien segons el sentiment que volem expressar. Ens comuniquem, diu Stanislavski, amb l'ajut dels òrgans sensorials tot utilitzant les vies externes i internes de la comunicació, però sempre sotmetent aquests mitjans a l'adaptació adient, gràcies a la qual la comunicació es fa efectiva. És la realitat mateixa la que provoca aquests canvis: no existeix el procés comunicatiu en general, sinó un procés ajustat a cada situació. I Stanislavski torna novament a la seva argumentació preferida: si l'home necessita a la vida un nombre infinit d'adaptacions, amb més raó en necessitarà a l'escena, en la qual la comunicació és ininterrompuda, millor dit, explícitament ininterrompuda, en moments que no són mai els moments trivials de l'existència sinó aquells en els quals hom necessita ajustar amb més cura la comunicació per tal d'expressar els sentiments i vivències internes. I a més a més de forma artística.<sup>36</sup>

36. El concepte d'adaptació era tan freqüentment utilitzat a l'època que remarcar-ne una font clara per a Stanislavski seria tant com fer una mena d'història del concepte. Donarem, només, dues referències d'autors propers a Stanislavski: Ribot i Pavlov. Ribot argumentava a *Psychologie de l'attention* sobre l'adaptació física que suposa l'estat d'atenció, i que és el senyal d'una adaptació interior i psíquica. El lligam entre l'adaptació interna i externa que suggereix Stanislavski podria haver sortit d'aquí. D'altra banda, Pavlov ens dona una definició d'adaptació que sembla més generalitzada i que pot fonamentar la concepció de Stanislavski. La cita l'extraurem del discurs que Pavlov donà a Madrid l'any 1903 en una sessió del Congrés Internacional de Medicina, on digué: «Dicho en otros términos: es una

És evident que no utilitzem els mateixos recursos expressius quan ens dirigim a un enze que quan ho fem a un savi, diu Stanislavski. Tampoc tothom té els mateixos criteris a l'hora d'utilitzar les adaptacions. En el procés d'ajustar la comunicació —és a dir, d'utilitzar els mitjans expressius adients Stanislavski distingeix dos moments importants que defineixen el caràcter de l'adaptació: elecció i execució. En primer terme, Stanislavski defineix aquell tipus d'adaptació en la qual els processos d'elecció i execució dels recursos expressius són totalment inconscients i sorgeixen al marge de la voluntat: és el que s'anomena, lògicament, «adaptació subconscient»; en segon terme, l'adaptació en la qual el procés electiu és conscient, però la seva execució es troba fora de l'àmbit de la voluntat: és anomenada «adaptació semiconscient»; finalment, les adaptacions en les quals ambdós processos es realitzen de manera conscient, que no es troba en la vida i que en el teatre ha de conduir necessàriament al dixe mort.

D'aquestes tres, la que més interessa Stanislavski és la primera, que també anomena «orgànica», i que és al seu parer la més viva i la que produeix la comunicació més eficaç i directa. És, sens dubte, perquè prové essencialment de l'interior, del sentiment, sense passar per la consciència. És inimitable, com l'emoció mateixa, i no es pot sotmetre a la voluntat: correspon al món de la inspiració i, en conseqüència, és admirable, però no interessa el sistema. Les adaptacions semiconscients estan més a l'abast, tenen un contacte mínim amb el subconscient, però que ja basta per donar vida a l'expressió del sentiment a l'escena. L'actor haurà d'imaginar conscientment les adaptacions i les haurà de vivificar mitjançant la psicotènica, l'objectiu de la qual és ajudar al sorgiment de l'energia del subconscient.

Stanislavski intenta reproduir aquí el que podríem anomenar la retòrica del comportament habitual. Si a la vida la retòrica s'exerceix en funció d'un contingut i un sentiment concrets a comunicar, el mateix ha de passar en el teatre: l'adaptació és una ajuda al procés de comunicació. El que ha de representar l'actor és aquest procés, no pas els recursos de què es compon. Stanislavski denuncia la representació de les adaptacions, que converteix en finalitat, oblidant el seu paper d'auxiliars. S'arriba a produir en els actors que porten les adaptacions a l'escena un fenomen paradoxal: intenten comunicar-se amb l'objecte a l'escena, amb el *partenaire*, però les seves adaptacions van adreçades al públic. Això fa que la seva veu, moviments i accions no s'ajustin a la distància real entre ells i el *partenaire*, sinó a la més gran que hi ha

influencia específica que provoca una reacció específica en la materia viva. Estamos frente a un típico ejemplo de lo que se llama adaptación o conformidad con fin... ¿qué es, exactamente, la adaptación? De lo dicho anteriormente deducimos que es una exacta coordinación entre los elementos de un sistema complejo, y también el conjunto de este sistema con el medio ambiente (*Fisiología y psicología*, pàg. 53).

entre l'escenari i la platea: hi ha una dislocació entre la comunicació i l'ajust dels processos comunicatius que fa que la seva interpretació resulti inversemblant.

Sembla que l'element de l'adaptació humana hauria de ser tractat en un altre lloc on es decidís parlar sobre els recursos exteriors de l'actor, és a dir, quan tractéssim el procés de l'encamació. Hem de pensar que aquí s'ha tractat de l'ús d'aquests recursos, no de la seva especificitat, i de la seva justificació en la comunicació. I que l'adaptació és adaptació a les circumstàncies. Dit d'una altra manera: hem parlat de la necessitat de justificació psicològica dels recursos expressius, no del seu desenvolupament: hem parlat de la seva funció de complement a la comunicació, tot fent-los inseparables d'allò que s'expressa, fent el lligam que existeix entre l'emoció i la seva expressió. No oblidem que l'adaptació «orgànica» és subconscient. Una qüestió ens reclama encara abans de tancar aquest apartat: si les adaptacions subconscients i semiconscients són quelcom natural, ¿podem arribar a parlar d'una retòrica «natural» del comportament emotiu? Aquest és un tema que ens haurà d'ocupar més endavant.

### 2.3.8. TEMPO-RITME INTERN

En acabar de parlar de l'adaptació, Stanislavski dóna una llista d'elements, aptituds i condicions artístiques que manquen encara per explicar, per arribar a dominar el procés creador: tempo-ritme interior, caracterització interna, control i finalitat, ètica i disciplina internes, encís i habilitat escènica, lògica i coherència. Un cop anomenats, diu:

«Pero surge este problema: ¿puedo analizarlos ahora, sin forzar mi método esencial de ir del ejemplo práctico y de la sensación propia a la teoría y sus leyes de la creación? En efecto, ¿cómo hablar ya del invisible tempo-ritmo interior o de la invisible caracterización interior? ¿Y cómo ilustrar prácticamente mis explicaciones con la acción? ¿No es más sencillo esperar la etapa del programa en que tendremos que pasar a examinar el tiempo rítmico exterior y la caracterización exterior, que aparecen a nuestra vista? Entonces se les podrá estudiar en la acción exterior evidente, al mismo tiempo que se los siente exteriormente.»  
(O.C. II, pàg. 287)

En aquest breu text es produeix una revelació fonamental. Fins ara Stanislavski-Tortsov havia proposat als seus hipotètics alumnes una sèrie d'exercicis i, a partir de les dificultats que hi trobaven, els explicava la manera de superar-les i la teoria en la qual es basava el mètode. Però ara ha de tractar temes més directament relacionats amb

l'entitat física de l'actor: temes que per la seva inaccessibilitat són remesos a l'estudi de l'exterior. Observem el canvi: Stanislavski ha utilitzat sempre el recurs a l'exterior, ho veiem en l'estudi de les accions, però sembla que ara hi haurà alguna cosa més que farà que l'extern sigui quelcom que va més enllà de ser el mer suport per a la manifestació de l'interior. I és que les qualitats que s'han de tractar són les mateixes per a l'un que per a l'altre, i sembla que el predomini de l'interior començarà a fer-se discutible. Cert és que, en el cas de la versemblança, de la sensació de veritat, aquesta era la mateixa per a l'acció que per al sentiment, però en la complicació psicològica, el sentiment justificava l'acció, i per molt que Stanislavski hagi afirmat la interacció entre el físic i el psíquic, no s'ha atrevit encara a afirmar que l'acció pugui justificar d'alguna manera l'aparició del sentiment. Ara sembla que la relació entre l'interior i l'exterior es tornarà més igualitària, per dir-ho així.

### 2.3.9. LA MEMÒRIA EMOTIVA

És aquest segurament l'element essencial de tota la psicotècnica, ja que és el que més directament es relaciona amb el factor emocional que Stanislavski pretén aportar al seu teatre. A l'*O.C. II*, pàg. 371, diu que tots els elements contribueixen a despertar la memòria emotiva, alliberant els sentiments repetits i permetent el sorgiment de la sinceritat de les emocions. I és que la memòria emotiva n'és la font, d'aquestes emocions.

Hem vist com l'objectiu del sistema era de reproduir les condicions necessàries per a l'aparició del sentiment. Ara ho podem aclarir: per facilitar l'acció de la memòria de les emocions,<sup>37</sup> la qual cosa

37. Com el mateix Stanislavski reconeix, aquest terme és directament agafat de Ribot. Aquest autor —i d'altres com era Piéron, Dauriac, Mauxion o Dugas— postula l'existència d'un tipus de memòria que emmagatzema les emocions viscudes, que hi romanen com una disposició adquirida de l'organisme. Per demostrar la seva existència, addueix proves psicològiques, fisiològiques, patològiques, experimentals i indirectes. Les psicològiques són de dos tipus: les que s'estableixen en la comparació d'estats afectius —per exemple, som capaços de constatar que l'amor no es viu mai de la mateixa manera— i les que trobem quan es manifesta un record afectiu vague que anem completant amb elements intel·lectuals. La prova fisiològica fonamental es basa en la reproducció de la disposició orgànica de l'emoció a partir, per exemple, de les imatges visuals. Això suposa l'existència d'una imatge afectiva que defineix com un «estat de sentiment», simple o complex, en estat naixent, és a dir, una reunió de processos nerviosos aferents a la vida orgànica i a la vida cerebral». És un esbós de sentiment que, en arribar a la forma viva, pot esdevenir al·lucinatori. La prova patològica més evident és la que es construeix sobre la nostàlgia: hom se sent encisat pel record afectiu del passat, mentre que el record intel·lectual és l'habitual, amb una feble càrrega afectiva. El pacient és guarit quan retorna i es produeix un desequilibri entre la impressió actual i el record afectiu. Quant a les proves experimentals, es limita a dir que els experiments de Külpe sobre la teoria dels sentiments de Wundt no rebutgen la memòria afectiva, i afirma que aquesta no és sempre mesurable pels



permetrà l'aparició del sentiment. En darrera instància, provocar artificialment la inspiració.

Diu Stanislavski que els actors principiants, així com els de l'escola de la representació —encara que no en el mateix nivell— tenen especialment desenvolupada la memòria muscular, la memòria que permet reproduir a la perfecció l'acció externa. Els manca desenvolupar la memòria dels sentiments:<sup>38</sup>

«—Sí, o como la llamaremos, memoria emotiva. Antes la llamábamos, como Ribot, "memoria afectiva". Ahora se ha abandonado este término sin que haya sido reemplazado. Pero necesitamos alguna palabra para definir la idea, y por eso hemos convenido en llamar memoria emotiva a la memoria de los sentimientos.»

(O.C. II, pàg. 222-223)<sup>39</sup>

El que es conserva a la memòria emotiva són les sensacions que hom sentí en una situació determinada, de la mateixa manera que hom recorda les accions que va fer. No es tracta d'un relat d'emocions, de poder fer una llista del que sentirem: la memòria emotiva permet «reviure» les sensacions i emocions del moment en qüestió. L'estrany d'aquest fenomen fa que Stanislavski recorri a l'auxili de la psicotècnica.

En principi, nosaltres disposem d'una memòria sensorial que ens ajuda, com ho diu la mateixa paraula, a reviure les sensacions viscudes anteriorment: podem rememorar una imatge, una olor, un gust, un tacte, un soroll, que no podem considerar en el nostre record fins que els hem vist, olorat, degustat, tocat o sentit interiorment. El mateix succeeix amb la memòria emotiva: no podem dir que hem recordat un sentiment si no l'hem reexperimentat, encara que sigui vagament. De tota manera, la separació que Stanislavski estableix entre ambdós tipus de memòria no és insalvable, sinó que constantment interactuen en la formació dels records: la memòria sensorial té un paper auxiliar molt important en l'evocació de la memòria emotiva. Suposem que al lector

---

seus efectes exteriors. Proves indirectes les podem trobar a la religió, la creació, els judicis estètics, la consolidació del caràcter, etc.

38. Ribot defensa la possibilitat que segons el tipus de memòria que domina és diferent el tipus de persona, encara que d'això no en fa una llei invariable. Tal com la memòria visual és més desenvolupada en els pintors i l'auditiva ho és en els músics, la memòria emotiva és més altament desenrotllada en persones sensibles, impulsives, fàcilment impressionables. La manca de validesa definitiva de la prova està determinada pel que dèiem a la nota anterior: la memòria emotiva no és sempre mesurable per les seves manifestacions externes.

39. L'editor ens indica en una nota que el canvi de terminologia introduït per Stanislavski fa que el concepte sigui més complet i exacte. Val a dir que Ribot fa servir també, i sense gaire problema, l'expressió «memòria dels sentiments». Suposem que Stanislavski va utilitzar aquesta darrera formulació en consonància amb el seu afany de concreció i singularitat en el treball amb el sentiment.

li pot haver vingut al cap la magdalena de Proust. L'estreta relació entre els cinc sentits i la memòria emotiva fa que Stanislavski recomani als actors el desenvolupament de la seva memòria sensorial.<sup>40</sup>

Stanislavski analitza la memòria dels sentiments des d'una perspectiva temporal, i afirma dues coses prou importants: primer, que una imatge, en ser recordada, no produeix exactament el mateix sentiment que quan hom la va viure la primera ocasió; en segon terme, que la memòria tendeix a agrupar i condensar el material en sensacions homògenes, ja que a la memòria només hi roman allò que és essencial.<sup>41</sup> Es tracta d'un principi d'economia que fa que no ens perdem en detalls insignificants. Així agrupem diverses imatges al voltant d'un mateix record, imatges que ens porten totes a reviuire un sentiment determinat. Comparant la memòria emotiva amb una casa de moltes habitacions, en les quals hi ha molts armaris, i els armaris són plens de capses, el record emotiu és una petita perla amagada en una de les innombrables capsetes. Com retrobar-la? Això, retrobar-la, no succeeix gairebé mai: diu Stanislavski que no hem de somiar de recuperar un sentiment perdut. Hem de saber rebre adequadament els records nous per tal que ens inspirin. Què vol dir, això de records nous? Records conscients. Stanislavski estableix una divisió entre sentiments primaris, originals, que provenen de la inspiració i que no hem sentit mai, és a dir, formats de bell nou pel subconscient, i sentiments secundaris, provocats mitjançant la memòria emotiva i que tenen la seva rel en el conscient. Són aquests darrers els que veritablement interessen al teatre. Els sentiments originals són incontrolables, i un apassionament excessiu faria fins i tot canviar el decurs normal de l'obra. Stanislavski suposa divertidament una baralla entre Hamlet i el Rei —al darrer acte de la tragèdia— que obligués a baixar el teló. Els sentiments subconscients són la forma ideal de la creació,

40. Ribot considera les impressions que desperten el record afectiu com una de les proves fisiològiques de l'existència de la memòria afectiva. Aquesta teoria es veu reforçada per Piéron que diu que quan una sensació provoca una emoció que és reconeguda, no és lícit parlar d'un fenomen de paramnèsia: no podem afirmar que el que ha sorgit és un sentiment nou —com ho farien els qui no creuen en la possibilitat de la memòria afectiva— sinó que el que s'ha produït és la reaparició associativa d'un estat conservat. És aquesta concepció la que ha de permetre a Stanislavski intentar accedir a la memòria emotiva per via de les imatges visuals.

41. Ribot afirma, en parlar de les proves indirectes, que si les imatges intel·lectuals no es mantenen sempre igual a la memòria, encara menys s'hi mantenen les afectives, que evolucionen i tendeixen a augmentar i expandir-se per l'efecte de la reviviscència espontània. Paulhan també acceptà aquesta evolució, de la qual Ribot en presenta un cas clínic (*Psychologie de l'attention*, pàg. 78 i ss.).

També diu Ribot que amb els elements afectius passa quelcom semblant al que succeeix en el procés de formació de les imatges genèriques: aquestes són produïdes per l'assimilació passiva dels efectes d'esdeveniments anàlegs. En els elements afectius el sentiment provocat per quelcom o algú i aquest agent provocador tendeixen a acumular-se, fent que la successió esdevingui integració. Aquest principi associacionista és compartit per Dugas, que considera la memòria afectiva com un procés semblant a l'hàbit (*Psychologie de l'attention*, pàgs. 74-75).

però només fins al punt que ajuden a crear la veritat de les passions. Els sentiments repetits de la memòria de les emocions ajuden a arribar a la inspiració, que no pot ser permanent, i que de fet no ho és mai excepte en els bojos, potser. La inspiració consisteix, així, a crear sentiments nous cada dia dins de les circumstàncies donades. Però això té un límit: l'actor no ha de portar la vida a l'escena, o almenys no en la seva integritat. Ha de dominar els sentiments sota la influència dels quals actua. La memòria emotiva l'ajuda a viure els sentiments que no sorgeixen de la inspiració però que, malgrat tot, li preparen el camí.

Així, l'actor construeix el personatge a partir dels records de la seva pròpia memòria emotiva. L'actor ha de viure dels seus propis sentiments, anàlegs als del personatge. És impossible crear sentiments nous per a cada paper, diu en principi Stanislavski, però de seguida aclareix les coses en altres termes: és impossible que l'actor renunciï al seu ésser personal, ja que l'única manera de fer-ho és amb l'exageració i la falsedat. Podríem dir que renunciar a si mateix li suposa la pèrdua de la seva «facultat» de produir emocions, de la seva «vida humana», que ha de comunicar al personatge. I no ens confonguem: quan abans hem parlat de renúncia al «jo», parlàvem de la renúncia del «jo» a les circumstàncies donades de la vida quotidiana, que no permeten o, com a mínim dificulten, l'adopció de les noves circumstàncies proposades a la peça. Postular la «renúncia» al «jo», en termes emocionals és impossible: no podem renunciar al que som. No té sentit. Diu Stanislavski:

«—¿De qué manera una misma persona puede ser tan pronto Arkashi y tan pronto Hamlet? —le preguntamos.

»—Ante todo, el actor no es ninguno de los dos. Es en sí mismo un hombre con una individualidad interna y externa expresada con trazos más o menos nítidos. Puede no tener la villanía de Arkashki Schastlívtsov ni la nobleza de Hamlet, pero el germen de casi todas las cualidades y los defectos humanos residen ahí. Un actor debe usar su arte y su técnica espiritual para saber encontrar naturalmente en sí mismo esos elementos y desarrollarlos para la interpretación del papel. Así, pues, el alma del personaje que usted representa es una combinación de los elementos vivos y humanos de su propio ser y de sus recuerdos emotivos.»

Stanislavski parteix del subjecte ja format com a condició de possibilitat per al desenvolupament de les emocions. És per això que és irrenunciable.<sup>42</sup> Ara resta parlar dels procediments a utilitzar per

42. El veritable paper del «jo» és, així, el fer de subestructura per a la vivència del personatge: l'actor ha de posar a disposició dels personatges que representa la

despertar el mecanisme productor de les emocions, la natura de l'actor. Sabem que el mètode més important és d'aprendre a utilitzar convenientment la memòria emotiva. Per fer-ho, Stanislavski proposà dues vies: la de l'estimulació exterior i la de la interior. La primera es basa en la influència que el medi exerceix sobre els sentiments: els estímuls exteriors influeixen en el psiquisme i les emocions, en el comportament, a l'escena de la mateixa manera que a la vida real. L'escenificació ha de donar facilitats a l'actor per incorporar-s'hi, per donar-se, diu Stanislavski, a l'estat emotiu que crea la pròpia il·lusió reatral. El desacord entre l'ambient i l'estat d'ànim provoca una violència interior i una paradoxa en el sentiment. No podem separar-nos de l'ambient i posar-nos a sentir «només cap endins». Val a dir que una ambientació que no estimula la memòria emotiva no serveix per a res.<sup>43</sup>

L'estimulació exterior va des de l'estímul al sentiment; l'estimulació interior, de la qual parlarem ara, des del sentiment a l'estímul. Aquest camí és el que se segueix quan hom intenta retenir una vivència que ha sorgit per atzar. Stanislavski diu que, en preguntar a un gran actor i a un psicòleg com podia repetir un sentiment viscut per casualitat, la resposta que va obtenir de tots dos és que aquesta repetició és impossible. El que hom ha de fer no és dirigir-se directament al sentiment que hom vol recuperar, sinó pensar en allò que el féu sorgir. Analitzar les seves condicions de possibilitat. Els elements de la psicotècnica, que reproduïen aquestes condicions, no són res més que estímuls per a la memòria emotiva i per a la repetició de sensacions. L'actor ha de saber —o intentar saber— quina resposta correspon a cada estímul, per tal d'utilitzar-los d'una manera eficaç i arribar al sentiment repetit desitjat.<sup>44</sup>

Stanislavski explica també en aquest apartat les característiques fonamentals de la memòria de les emocions. A part de l'amplitud que ha de tenir, com més gran millor, hem de diferenciar la força, la

---

seva capacitat de sentir i, en cas que aquesta li resulti inabastable, els seus records, és a dir, el que ja ha sentit i que, en conseqüència, li és més proper.

43. Aquesta estimulació exterior es basaria en el principi associatiu del qual hem parlat més amunt, que és veritablement el qui dóna raó d'aquesta vinculació de l'exterior amb la memòria emotiva. L'ambient en el qual es desenvolupa l'acció haurà de facilitar la connexió associativa que té com a segon terme el sentiment repetit.

44. Aquí Stanislavski juga amb el principi que suposa l'existència de la memòria emotiva. Hem de tenir present que els autors que hem citat no han formulat la possibilitat d'accedir a un sentiment passat a partir de la repetició de les circumstàncies que el provocaren. El que fa Stanislavski és gairebé intentar una prova experimental de la memòria emotiva, invertint el camí dels psicòlegs: es tracta de provocar conscientment la memòria emotiva i no de constatar la seva existència per l'acció d'un estímul aleatori que la desvetlla. El problema seria comprovar si l'emoció que experimentem després de la reconstrucció és la mateixa que patírem en el moment original. Encara que no ho fos, però, hauríem comprovat l'existència de la memòria emotiva, segons Ribot.

constància i la qualitat del material que s'hi troba. Quant a la força, hi ha fets el record dels quals, sigui provocat o sense motiu aparent, fa sorgir en nosaltres l'emoció en la memòria d'una forma brutal. Reviure-la en una situació anàloga no ens ha de costar gens, fins i tot sense l'auxili de la tècnica. És el que podríem anomenar un record emotiu «fort». Els records més dèbils necessiten l'ajut de l'exterior perquè arribi a manifestar-se l'emoció que comporten. Una ajuda exterior que no és res més que reconstrucció.

L'última afirmació respecte a la força diu que hi ha records que, un cop emmagatzemats a l'esperit, continuen creixent i aprofundint-se, i es converteixen en estímuls de nous processos que desvetllen nous records i exciten la imaginació, que hi afegeix els aspectes oblidats (*O.C. II*, pág. 244). Aquests records, que potser en el moment de la seva producció original no provocaren cap emoció especialment significativa, ara, en ser evocats, poden provocar reaccions més potents que les primàries.

El caràcter i la qualitat dels records es defineix del protagonisme del subjecte en l'acció que es recorda. No són les mateixes les emocions que sent el protagonista que les que sent el testimoni d'un fenomen recordat. Encara n'hi ha un altre tipus, de «record»: aquell que no hem viscut de cap manera, sinó que ens han explicat o hem llegit. Aquest presenta característiques molt semblants a les del record del testimoni, i està evidentment vinculat a la tasca de l'actor. Aquest ha de saber transformar el sentiment del testimoni, que és ell mateix, en el del protagonista: és la transformació del sentiment de l'artista com a ésser humà en el sentiment del personatge de l'obra. És semblant al desplaçament que es produïa en integrar-se l'actor com a protagonista del seu somni imaginatiu. Si aquesta transformació no es produeix per si mateixa, l'actor haurà de recórrer a la psicotècnica; els elements de la qual incideixen sobre la seva memòria afectiva. Cada etapa de les estudiades, afirma Stanislavski (a *O.C. II*, pàg. 247, la qual cosa vol dir que la «relaxació muscular» també hi entra) ha ensenyat als futurs actors un estímulo, un trucatge per arribar a despertar la seva memòria emotiva. És així com es va definint el veritable objectiu de la psicotècnica.

#### 2.4. ELS ELEMENTS DE LA TÈCNICA EXTERNA

Abans de començar a parlar sobre els elements concrets que formen aquesta segona part del procés de treball de l'actor sobre si mateix, el moment de l'Encarnació, veurem quins són els punts de partença de Stanislavski respecte a la caracterització externa. En principi, seguint la seva línia d'argumentació habitual, Stanislavski afirma que la caracterització física d'un personatge, és a dir, tot allò que configura la seva realitat externa, ha de sorgir per si mateix un

cop siguin ben elaborats i ben establerts els valors interns. En altres paraules, l'exterior reflecteix un interior que el justifica i li dóna unitat. Per reafirmar-ho, Stanislavski recorre a un exemple de M.V.A.: l'actitud externa de Dr. Stockmann va formar-se per si mateixa un cop elaborats els seus valors interns.<sup>45</sup>

Ara bé, quan això no es produeix, quan l'extern no sorgeix a partir de l'intern, hom pot recórrer a la tècnica, i fins i tot treballar en el procediment invers que té en compte la influència de l'exterior sobre l'interior. La caracterització, que hom construeix d'una manera mecànica, no intuïtiva, influeix en la personalitat i en les reaccions naturals de l'actor, i pot arribar a aconseguir que les facultats internes s'hi acomodin, tot creant una nova manera de comportar-se. Però ja sabem que la influència sobre l'interior sempre és limitada.<sup>46</sup> Diu Stanislavski:

«Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándola de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás... La única condición es que mientras está llevando a cabo esta investigación externa no pierda su propio yo interior.»

(O.C. III, pàg. 196)

Aquest «jo interior» que ha de romandre és el «jo» de l'actor. Per entendre millor el canvi de comportament i la relació amb el jo interior i la caracterització, explicarem un exercici que narra Stanislavski. Cadascun dels alumnes ha de preparar una caracterització externa amb la qual disfressar el seu jo interior, creant així l'esbós d'un personatge. Un dels alumnes, Nazvànov, no aconsegueix decidir quin és el personatge que vol representar, fins que un vestuari estripat i brut li suggereix la imatge d'un crític, el crític fastigós que viu en ell mateix. La caracterització l'ajudà a adoptar les característiques d'insolència que ell naturalment no posseïa, l'ajudà a creure en ell mateix i a materialitzar la imatge que s'acabava de definir interiorment. Nazvànov estava utilitzant els seus propis instruments i sentiments, però els col·locava en un altre personatge. La caracterització va fer el paper de l'estímul definitiu que li mancava per arribar a copsar la vida del seu personatge. El resultat d'aquest exercici serveix a Stanislavski de pretext per parlar del personatge com una màscara que oculta

45. Diu Stanislavski al capítol dedicat a *Un enemic del poble* a M.V.A., pàg. 262: «¿No será que en nuestro arte existe una sola línea, correcta y verdadera, que es la de la 'intuición y el sentimiento'? ¿No será de ella de donde emanan inconscientemente las imágenes exteriores e interiores, su forma, sus ideas, sentimientos, tendencias políticas y la misma técnica de conformar el personaje?»

46. El text que comentem fou redactat l'any 33, quan Stanislavski ha elaborat ja el material sobre *Otel·lo*, en el qual ja treballa el que serà el mètode de les accions físiques, i on el concepte de reflex comença a adquirir força.

l'actor-individu, tot permetent-li mostrar els seus sentiments. Ja dèiem en parlar de la psicotècnica que l'actor ha de partir de les seves pròpies vivències. L'encarnació consistirà en la recerca de la caracterització adequada que permeti el sorgiment dels sentiments de l'actor. I tots els factors de la caracterització externa seran considerats com una part de les Circumstàncies donades, del «Si» i de l'argument de l'obra. Encara més: l'actor haurà de construir la seva caracterització a partir de les circumstàncies donades i haurà de crear-la de tal manera que respecti la lògica exterior —de moviment, gest, etc.— del personatge a representar. Aquesta lògica exterior ve a ser el conjunt de les «circumstàncies donades de la caracterització». Haurà de trobar, per exemple, les circumstàncies donades de la vellesa.

Ara bé, aquest partir del «jo interior» de l'actor, aquesta mena de despullament, no és res més que l'afirmació de la dualitat en la qual es basa el teatre i que fa que l'actor sigui el seu propi observador en el moment de la creació. L'actor utilitza una sèrie de recursos que permeten el sorgiment de l'emoció. Aquest procés és el que defineix la dualitat: mentre interpreta hi ha una part d'ell que observa, que fa funcionar aquests recursos, mentre que a l'altra s'instal·la el sentiment que, en principi, és sentiment «repetit». Probablement aquesta dualitat s'anul·la quan a l'escena apareixen sentiments originals, adaptacions subconscients, etc., però ja sabem que la inspiració només arriba en diumenge i que, a més a més, no és bo que això passi amb tots els sentiments que han d'aparèixer a l'escena: seria el pas definitiu a la «vida». És la dualitat, diu Stanislavski, el que de veritat proporciona l'energia necessària per a la creació. El jo interior que ha de mantenir inexcusablement l'actor és aquell que es despulla, que proporciona el material emotiu dels sentiments repetits, les adaptacions semiconscients, on s'instal·la el sentit de la veritat i la fe, etc. Si l'oblida, l'actor no té lloc d'on treure el material que ha d'expressar. En el cas dels sentiments originals, el jo accepta subconscientment tot allò que se li proposa, i la duplicitat desapareix. Però l'oblit pot generar el clixé i la interpretació mecànica. Potser es podria afirmar que la desaparició de la dualitat és el moment de la inspiració.<sup>47</sup>

La part del pensament stanislavskià que analitzarem ara és destinada a estudiar els elements dels quals disposa l'actor per arribar a crear la màscara que li ha de permetre expressar els seus sentiments. Els mètodes i les tècniques que descriurem són constantment remesos als elements de la psicotècnica i hi estan íntimament relacionats: el treball sobre l'exterior que ara engegüem ens donarà una idea més exacta de la seva vàlua en el sistema i ens ajudarà a explicar alguns dels elements de la psicotècnica.

47. Aquí se'ns comença a presentar de manera clara el problema de la paradoxa, que en Stanislavski agafarà matisos totalment diferents dels de la paradoxa que definí Diderot. Al llarg del que resta de l'exposició del Sistema veurem com es

#### 2.4.1. RELAXACIÓ MUSCULAR

«Es preciso alterar la sistematización estricta y el orden teórico del programa y pasar antes del momento establecido a hablar de uno de los elementos importantes de la labor artística: la liberación de los músculos. La ocasión en que se debería tratar este tema sería al referirnos a la técnica exterior, o sea, a la preparación corporal. Pero los hechos indican porfiadamente que es más correcto considerarlo ahora, en el comienzo del programa, al referirnos a la técnica interior o, con mayor exactitud, a la psicotécnica.»

(O.C. II, pàg. 151)

Ja sabem que Stanislavski va tenir dubtes constants sobre la col·locació d'aquest capítol dintre del sistema. Després d'escriure aquesta enraonada justificació, va tornar a dir que l'estudi de la relaxació no era allí on havia de ser, en l'estudi de la tècnica exterior. Això ve a confirmar que la divisió del sistema en dues parts no és sinó una divisió pedagògica, il·lustrativa: ambdues estan tan estretament relacionades que poden ser separades només a efectes d'exposició. La raó fonamental que decidí Stanislavski a incorporar aquest capítol a l'estudi de la psicotècnica fou la convicció que la tensió muscular dificulta el treball interior: en tensió hom no pot abastar les sensacions subtils que componen la vida del personatge. Si, per exemple, la sensació de veritat i la fe en si mateix sorgeixen de l'acció, no podran ser assolides mentre la tensió muscular limiti la capacitat de moviment. Hem d'aclarir que una mínima tensió ja és perjudicial: no cal arribar a l'espasme que ens incapacita totalment per a l'acció.

Per evitar aquest problema, l'actor ha de desenvolupar un mecanisme d'autocontrol que li permeti foragitar les tensions innecessàries. Stanislavski afirma de bell antuvi que és improbable que l'home s'alliberi de totes les tensions musculars a la vida normal, i que encara ho és més a l'escenari, on la mateixa exposició en públic genera una nerviositat especial que es tradueix en tensió muscular. D'aquí la necessitat d'aquest mecanisme, que ha de ser automàtic i subconscient, i s'ha de transformar per a l'actor en una mena d'hàbit. L'actor haurà d'evitar la tensió i haurà d'afluixar la musculatura al màxim possible per tal que en els moments emotius no es presenti una tensió excessiva que dificulti el treball creatiu. Stanislavski diu que l'actor ha d'arribar a un domini tal de la tècnica que faci que l'hàbit de relaxar els músculs en moments d'excitació sigui més normal que la necessitat de tensar-los. Aquí Stanislavski se separa de la reproducció del real per tal d'afavorir el llenguatge escènic: el cos pateix una transformació en

---

va conformant la possibilitat d'un «diderotisme sofisticat» que haurem d'acabar de definir a la conclusió del nostre treball.



pujar a l'escena que fa que no pugui actuar, més ben dit, i per no confondre'ns amb el tema de la incapacitat inicial que provoca l'exposició en públic, que no hagi d'actuar tal com ho fa habitualment. No és tampoc que ho hagi de fer d'una altra manera, sinó que la posició preeminent de l'escena fa que l'actor hagi de parlar, mirar, caminar, etc., de forma més perfecta que a la vida normal, en la qual aquestes accions acostumen a fer-se descuradament. Es tracta de portar el real a la perfecció per solucionar un problema de convenció i llenguatge.

El domini de les tensions s'aconsegueix mitjançant la concentració: l'actor ha de saber localitzar les seves tensions fent del cos el seu objecte d'atenció.<sup>48</sup> Aquesta, utilitzant el sistema del cercle, permet d'arribar a la relaxació. Però no n'hi ha prou d'estar relaxat a l'escenari. Les postures que adopta l'actor, a més a més de ser controlades i disteses, han de recolzar en la imaginació, les circumstàncies i el «Si».

És l'única manera de fer que passin de ser meres postures estàtiques a ser accions. La sensació de veritat fa que s'atenuïn les sensacions supèrflues sense tècnica conscient que hi intervingui. La tècnica ens pot preparar per a l'acció aconseguint que ens hi enfrontem amb els músculs relaxats, facilitant la feina, però no es pot construir una acció només amb el domini de les tensions i distensions dels músculs que intervenen en la seva realització: és impossible dominar-los tots. Diu Stanislavski:

«...en cada posición del cuerpo existen tres momentos: Primero: tensión superflua, inevitable en cada postura, o por la emoción debida a la aparición en público.

»Segundo: liberación mecánica de la tensión innecesaria mediante el control.

»Tercero: fundamentación o justificación de la postura en caso de que ésta por sí misma no despierte la fe del mismo actor.»

(O.C. II, pàg. 159)

L'objectiu de l'acció fa que només hi intervinguin els músculs necessaris i no es produeixin tensions estranyes, tot mantenint l'equilibri en una adequada col·locació del centre de gravetat. Què significa exactament que la postura generi per si mateixa la veritat i la fe, Stanislavski no ho explica, però podem pensar que es tracta del cas, bastant improbable, en el qual una postura és construïda externament a la perfecció responnent adequadament i natural al seu objecte, la qual cosa la fa versemblant «per via directa», sensorial.

48. No cal dir que aquí tornem a trobar les influències del ioga, que ja hem examinat anteriorment: el cercle d'atenció es col·loca en el propi cos i localitza les tensions. Tindrem ocasió de parlar, en el capítol sobre la plasticitat, de la sensació interna de moviment i la seva dependència de l'atenció.

En l'anàlisi que Stanislavski dedica als gests, arriba a la conclusió que no n'hi ha prou tampoc amb la justificació per aconseguir el moviment correcte. Havíem dit que, a l'escenari, els moviments s'han d'executar de manera més perfecta que a la vida real. El problema que se'ns presenta és que a la vida normal els hàbits adquirits contaminen el nostre moviment natural. Conseqüència immediata d'això és que realitzem els nostres gestos i moviments amb una càrrega considerable de tensions supèrflues. Entre d'altres coses, a causa de l'escàs domini que tenim de l'aparell corporal, que fa que no puguem moure aïlladament uns músculs dels contigus i que no puguem fer anar grups de músculs concrets sense crear tensions en altres parts del cos. L'eliminació d'aquests hàbits és una de les tasques més importants que ha de desenvolupar l'actor en el seu treball muscular: li ha de permetre expressar-se amb més plasticitat i no carregar els personatges amb els seus vicis corporals particulars, que són les tensions més perilloses a l'hora de representar un paper. La relaxació acompleix la seva funció, així, en el camp de la renúncia a les circumstàncies personals donades de l'actor, en aquest cas les corporals.

#### 2.4.2. EXPRESSIÓ CORPORAL

Som davant d'un element que és més aviat considerat com un camí que ha de portar a l'adquisició de l'element següent: la plasticitat. Com la relaxació, els treballs que es descriuen aquí són passos necessaris en l'educació de l'aparell expressiu de l'artista. Els repassarem breument.

Stanislavski parteix de la base que els defectes corporals són inadmissibles en un actor: quan hom vulgui representar un defecte, l'haurà de reproduir teatralment. Això, afegit a la necessitat que té l'actor de moure's còmodament a l'escena, el duu a plantejar l'exigència d'un cos sa, que pugui respondre a qualsevol demanda expressiva. L'exercici farà que l'actor pugui activar amb precisió els músculs que fa servir habitualment i que descobreixi noves possibilitats de moviment fins aleshores ignorades, «crear possibilitats subtils d'acció i expressió», diu Stanislavski (*O.C. III*, pàg. 59), que fan el seu aparell més mòbil, expressiu i fins i tot més sensible.

Per aconseguir-ho, l'actor ha de practicar disciplines com la gimnàstica, l'acrobàcia i la dansa, encara que orientades cap a un ús teatral. Així, la gimnàstica ha de desenvolupar harmònicament la musculatura, no de manera desmesurada; la dansa ha d'ajudar a la correcció de defectes corporals i ha de millorar la definició i l'acabament del gest, alhora que proporciona suavitar als moviments bruscos de la gimnàstica. Un paper diferent fa l'acrobàcia, que no solament serveix per al desenvolupament físic, sinó que té una altra propietat: ajuda a desenrotllar la capacitat de decisió. Quan l'actor

hagi adquirit la força de voluntat en els seus moviments, podrà transportar aquesta facultat a la vivència, la qual cosa el farà anar amb més seguretat pel camí de la intuïció. Podrà afrontar els moments difícils del paper amb més facilitat. Stanislavski no insisteix gaire en aquest punt, que es considerava i es continua considerant avui dia una veritat habitual en el teatre. Una altra virtut, encara, aporta l'acrobàcia: ensenya a actuar amb un ritme ràpid i amb un tempo que no pot adoptar un cos poc ensinistrat. Ja hem parlat de la importància que Stanislavski conferia al ritme, i encara n'haurem de tornar a parlar. Serà el moment d'aclarir-ho. Stanislavski anomena també la necessitat que l'actor aprengui esgrima i d'altres arts marcial. L'objectiu a aconseguir és segurament el mateix.

Salut, disponibilitat física i ritme, definició, decisió i acabament en el gest són els principals objectius que se cerquen en la formació corporal de l'actor. Han de facilitar l'expressió, però no la produeixen: el gest ha de tenir sempre una intenció relacionada amb el contingut del paper. És la justificació que el fa viu i versemblant.

#### 2.4.3. LA PLASTICITAT

Hom pot entendre sense problemes què és «la plasticitat» o «els moviments plàstics» en l'art de la dansa; però, què són els moviments plàstics de l'actor? És obvi que Stanislavski intenta aconseguir que els actors puguin arribar a fer els seus moviments d'una manera harmònica, suau, bella i, podríem dir, perfecta. Però no pot quedar-se amb la plasticitat i el moviment per la plasticitat i el moviment mateixos, com suposa que passa a la dansa, de la qual val a dir que té una concepció força estreta. «Positures», «gestos», i procediments de la dansa que són normalment buits, realitzats seguint una línia externa, hauran de ser emprats per l'actor en la realització d'alguna tasca viva, en la projecció d'alguna vivència interior. Hauran de ser adaptats de tal manera que el gest es converteixi en una acció real. Com aconseguir, però, aquesta plasticitat que l'actor haurà de farcir de contingut? Diu Stanislavski:

«Si prestaran oído a sus propias sensaciones, sentirían una energía que brota de los más profundos manantiales de su ser, de sus propios corazones. No se trata de una energía vana: está cargada de emociones, deseos y objetivos que la impulsan por todo el cuerpo siguiendo una línea interior, incitando a las distintas acciones verdaderas.»

(O.C. III, pàg. 44)

Stanislavski dóna en aquest text una perfecta definició de l'energia vital o «prana» dels ioguis. És llàstima que el text no estigui datat amb precisió a l'edició russa de les *Obres completes*. De fet, sembla

que tots els textos que componen el volum foren redactats a la dècada dels trenta. Si hem de seguir les indicacions d'Elisabeth Reynolds Hapgood, aquests textos foren reelaborats a partir dels esborranys que Stanislavski elaborà en el seu descans al sud de França l'any 1930. Per què diem això aquí en comptes de dir-ho en una nota? Perquè el més interessant d'aquest capítol és precisament la vacil·lació de Stanislavski entre utilitzar el concepte de «prana» o el que, més endavant, apareix al mateix capítol sota la denominació d'«energia muscular». D'altra banda, el capítol no aporta res estrictament important al sistema, tret de la distinció entre moviment i la sensació interna del moviment.

Hom pot pensar, en llegir la cita anterior, que la plasticitat consistirà en el domini de l'actor sobre l'energia vital de la qual es parla. De fet, sembla que el «prana» només serveix a Stanislavski per justificar la sensació interna de moviment, ja que, en passar als exercicis per localitzar-la, l'energia perd tots els seus components emotius i desideratius i es converteix en energia muscular, que Stanislavski intenta localitzar mitjançant l'atenció física. Recordarem que, en el cas del «prana» a la comunicació, Stanislavski ja l'intentà localitzar per mitjà de l'atenció, però en aquella ocasió no disposava de cap terme per traduir en quelcom més tangible el que anomenava «irradiació».

Malgrat el que pugui semblar, la teoria sobre la plasticitat és ben senzilla. Mitjançant l'atenció física, o, per abandonar el llenguatge stanislavskià, tot dirigint l'atenció sobre l'aparell físic, hom pot copsar la sensació del moviment de l'energia muscular. Quan l'actor aconsegueixi copsar el flux de l'energia al llarg d'un moviment complet, sentirà aquest moviment creuat de principi a fi per la línia ininterrompuda de l'energia: la consciència d'aquesta línia, l'intent per part de l'actor de reproduir-la en tots els seus moviments, farà que senti una mena de plaer especial a l'hora de realitzar-los i, alhora, aconseguirà dur-les a terme d'una manera harmònica, plàstica.<sup>49</sup> Si hi afegim la càrrega espiritual del «prana», l'actor arriba a experimentar «l'emoció mateixa del moviment».

L'actor ha d'aprendre a jugar amb el flux de l'energia: l'ha de saber localitzar, seguir-la, aturar-la, sotmetre-la a un temps i un ritme determinats. Diu Stanislavski que els gestos fets sota la direcció d'aquesta energia són ja de per si accions justificades pels impulsos

49. A més a més de la influència del ioga, hom podria pensar en una influència «explicativa» d'aquesta sensació energètica a partir de Ribot. Aquest, al final de la seva tasca sobre l'atenció, en un capítol en el qual parla de la seva condició física general, li atribueix la virtut de la dinamogènia, de la qual dóna una definició de Brown-Séquard que diu: «le pouvoir que possèdent certaines parties du système nerveux de faire apparaître soudainement une augmentation d'activité pour une influence purement dynamique». Observem que la tesi de Ribot i la de Stanislavski són inverses: mentre que en el primer l'atenció produeix un augment de l'activitat, en el segon l'atenció segueix el moviment de l'energia.

interiors. D'aquí, potser, que recerqués com a explicació d'aquesta justificació els components «vitals» del «prana». El problema de l'energia no l'acabà mai de resoldre, Stanislavski, però tampoc sembla que li interessés especialment resoldre'l ni buscar-ne la justificació possible en la ciència. No oblidem que la seva tasca fonamental era la recerca de recursos útils per a l'actor. Com ja hem comprovat més amunt, i ho podrem fer posteriorment, els seus aclariments teòrics acostumen a crear embolics de difícil solució. El que ha creat aquí en explicar el que ell anomena «sentit de moviment», base de la plasticitat, n'és un exemple.

#### 2.4.4. LA VEU

Els dos elements que tractarem seguidament havien de ser tractats conjuntament en un capítol titulat «La veu i el llenguatge», dividit en dues seccions: «Cant i dicció» i «Les lleis del llenguatge», ordenació que segueix l'edició de les *Obres completes* que consultem. És la primera d'aquestes darreres que ara ens interessa, en la qual Stanislavski parla dels problemes de l'aparell expressiu de l'actor per antonomàsia: la veu.

La veu, com la resta dels recursos expressius humans, pot facilitar o impedir la comunicació. L'exercitació i la correcció de defectes obriran possibilitats que faran que la veu sigui capaç de desenvolupar la funció que la natura li ha assignat: l'expressió de l'emotivitat mitjantçant el so. Els problemes que dificulten el reeiximent de l'actor en aquesta tasca són per a Stanislavski de dos tipus diferents: de col·locació de la veu i d'articulació. Els defectes de col·locació depenen directament del desenvolupament de la respiració i del so de les notes sostingudes —que, segons Stanislavski, corresponen tant a vocals com a consonants. L'actor haurà de saber controlar la seva respiració per tal que els sons disposin de la quantitat d'aire necessària per a la seva correcta emissió, i haurà de saber col·locar aquests sons en els diferents ressonadors corporals: el crani, la gola, el clatell, el paladar, etc., cadascun dels quals genera un timbre diferenciat. La màscara facial és descoberta com el ressonador més adequat a la projecció de la veu, encara que Stanislavski no desestima altres ressonadors per aconseguir certs matisos necessaris. La tècnica del cant serà l'auxiliar de l'actor en aquesta tasca.

El més interessant per a nosaltres ho trobem quan Stanislavski parla dels problemes articuladoris, de la dicció. Diu que l'actor, a més de tenir una pronúncia excel·lent, ha de sentir no solament les frases i les paraules, sinó també cada síl·laba i cada lletra. És obvi que s'està referint en aquest cas als sons.<sup>50</sup> Les lletres —hom podria dir els

50. Aquesta diferenciació ja es trobava en una de les obres més consultades per Stanislavski sobre les lleis del llenguatge: *Breu introducció a la ciència del llenguatge*,

fonemes— no són únicament formes sonores que cal omplir de contingut. Els sons es comuniquen amb pregones experiències interiors que lluiten per sortir a l'exterior, i cada so, cada variant de cada so, és adequada a un sentiment concret. Això no afecta solament les vocals, sinó que també és present en les consonants.<sup>51</sup> Per revalorar les consonants, Stanislavski s'agafa a l'opinió de Volkonski que, al seu llibre *La paraula expressiva*, diu: «Si les vocals són els rius, les consonants en són la riba, i bé cal reforçar-la perquè no hi hagi desbordaments». Stanislavski examina els diferents punts d'articulació mentre explica que a cada forma sonora podem abocar un contingut que anirà augmentant tal com la forma sonora es vagi fent més ampla en la construcció de les síl·labes. Diu:

«Traten de desenvolupar la síl·laba hasta que tenga tres letras: bar, bom, baj, bat... ¡Cómo con cada una de las letras añadidas se va cambiando el estado de ánimo, cómo cada uno de los nuevos sonidos atrae nuevas partículas de nuestro ser y las hace salir de los diferentes rincones del sentimiento!»

(O.C. III, pàg. 75)

Stanislavski estudià totes les formes sonores per tal d'insuflar-hi el contingut, més ben dit, per adquirir la capacitat de donar-los-en. Llàstima que el mateix Stanislavski no hagi desenvolupat aquesta teoria, o no n'hagi parlat més. De fet, la teoria recolza en el pensament stanislavskià segons el qual tot ha de tenir un contingut, una raó de ser. Tot manifesta quelcom: també els sons ho fan, i influeixen en l'ànim de l'actor. Els poetes ja ho havien descobert molts anys enrere en utilitzar entre d'altres la figura de l'al·literació, però l'opinió de Stanislavski s'acosta més a allò que posteriorment han estat els estudis de psicofonètica.

Stanislavski tanca aquest paràgraf amb una reflexió sobre la utilitat de la tècnica del cant per aconseguir el que anomena «línia contínua del so», en la qual els diferents sons s'articulen harmoniosament, produint com a resultat una línia melòdica. Aquesta articulació no s'ha de confondre amb la dicció apegalosa que fa que els sons s'allargassin de manera desmesurada i que és un dels recursos més habituals en el teatre. Diu Stanislavski que un cop l'actor ha aconseguit col·locar adequadament la veu ha de parlar tal com canta: ha de saber avançar voluntàriament la veu fins a la màscara facial i mantenir el timbre que

d'Ushàkov, publicada a Moscou l'any 1913. No hem localitzat ni aquesta ni cap altra obra de l'autor esmentat en un idioma assequible.

51. Stanislavski cita aquí Volkonski, autor del qual tampoc no hem pogut localitzar cap obra traduïda. Val la pena remarcar, no obstant, que un estudi important, aparegut recentment, que tracta el tema des d'una perspectiva propera a Stanislavski, però amb una orientació diferent és el llibre d'Ivan Fónagy *La vive voix* (vid. bibliografia).

utilitza en el cant quan parla. Així és com aconseguirà la màxima expressivitat.

#### 2.4.5. ELOCUCIÓ

De la mateixa manera que Stanislavski afirmava a l'apartat anterior la «necessitat de sentir les lletres», parla en l'estudi de «l'elocució de sentir» les frases senceres. Stanislavski considerava inútil la tasca d'elaboració dels matisos de l'emoció desenvolupada per la psicotècnia si a l'hora de la comunicació els mitjans expressius de l'actor eren incapaços de reflectir el material elaborat. Ho hem vist en el referent a l'expressió corporal, i molt més acuradament ho veurem ara en l'estudi del llenguatge. Val a dir que, davant d'aquesta situació, hom pot pensar que Stanislavski estableix una divisió, una separació clara entre l'elaboració interior de l'emoció i el treball sobre els mitjans expressius; però, com ja hem comprovat en el tema de les accions físiques, quan Stanislavski parla dels recursos externs va cedint terreny a la teoria de la interacció psicofísica. Això vindrà a ser més evident encara en els temes del tempo-ritme i la lògica i coherència, en els quals comprovarem la incidència directa de l'exterior sobre l'interior al qual està indissolublement lligat.

Seguint l'opinió de Vladimir Serguéievitx Alexeiev, son germà, Stanislavski va dir que en les lleis del llenguatge, que un actor ha de conèixer<sup>52</sup> per tal de dominar totes les seves possibilitats, hi ha dos aspectes diferenciats: un d'exterior, referit a la correcta pronúncia, a la mecànica de les frases; i un altre d'interior, per a la introducció del qual l'ajudava la seva concepció de l'acció verbal.<sup>53</sup> quan parlem, no únicament diem o proferim, sinó que actuem, fem quelcom. Stanislavski manté l'opinió que a la vida normal no parlem sense una finalitat concreta: sempre duem a terme alguna cosa, intentem assolir algun objectiu. Les nostres «accions verbals» ho són perquè sempre tenen sentit, raó de ser, encara que sigui merament la de distreure'ns o mantenir la comunicació. El problema és que aquesta raó no resulta evident a l'escena: mentre que habitualment parlem del que veiem, sentim o pensem o, més generalment, sota la seva influència, a

52. L'editor rus remarca la utilització en aquest punt per Stanislavski del text de Volkonski *La paraula expressiva*, basat en les teories de Rush Guttman i Stebins.

53. El tema de l'acció verbal és decisiu a l'hora de comparar la concepció del teatre de la vivència amb el teatre de la representació: el primer actua les paraules, mentre que el segon es limita a dir-les. Mentre que en el teatre de la representació les paraules són l'objecte fonamental a transmetre, en el de la vivència ho és el comportament del personatge, del qual aquestes paraules formen part. Més endavant haurem de valorar la importància d'aquests plantejaments «conductuals» en parlar de la paradoxa.

l'escenari ho hem de fer sobre el que pensen, senten o viuen els personatges, amb la qual cosa el criteri de necessitat s'esvaeix i el resultat és la parla buida i mecànica dels actors, incapaç de transmetre els matisos emotius del personatge que hom intenta encarnar.

Aquesta concepció de la parla com a acció justificada i amb un sentit que va més enllà del pròpiament verbal duu Stanislavski a l'elaboració d'un dels conceptes més interessants de tota la seva teoria, paradigmàtic quant al sentit general del mètode: el concepte de «subtext». Deixem que les seves pròpies paraules ens el defineixin:

«Es la vida del espíritu humano, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto, dándole constantemente justificación y existencia. El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra y el papel, hecho de síes mágicos, de todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.»

(O.C. III, pàg. 85)

Veiem com en el subtext són representats tots els elements que han d'ajudar a la construcció de la línia fonamental de l'obra vers el superobjectiu, raó final de tota representació, justificació última. Quan la línia del subtext arriba a penetrar en el sentiment es crea allò que Stanislavski anomenà «línia d'acció contínua», que reproduïx la continuïtat de la vida a l'escena i de la qual tindrem ocasió de parlar més endavant. És per això que el subtext fa parlar a l'escenari tal com el context a la vida. D'aquí ve el caire paradigmàtic del concepte.

No hi poden haver paraules sense sentit en el teatre, i el seu sentit es troba en el subtext. Les paraules no poden ser separades de les idees ni de les accions: si la seva funció és transmetre les imatges interiors, sensacions visuals, etc., és clar que no tenen valor per elles mateixes, sinó pel contingut interior que han de reflectir. Els òrgans del llenguatge, del so, de l'encarnació en general, diu Stanislavski, s'han d'educar perquè siguin aptes per transmetre aquest contingut interior. El problema és com accedir-hi, com poder arribar a aquest contingut obvi a la vida de manera que el puguem transmetre clarament. Stanislavski fa servir aquí el recurs a la imaginació ja utilitzat en parlar de les «circumstàncies donades»: de la mateixa manera que aquestes no podien ser únicament intel·lectuals, sinó il·lustrades, l'actor necessita un subtext il·lustrat. Diu Stanislavski:

«La naturaleza está hecha de tal modo que, al comunicarnos verbalmente con otros, vemos el principio, con la mirada interior, aquello de lo que estamos hablando, y



luego hablamos de lo visto. Y si escuchamos a otro, primero captamos con el oído lo que nos están diciendo, y luego vemos con el ojo lo que hemos escuchado.»

(O.C. III, pàg. 89)

La paraula és, així, una evocadora d'imatges.<sup>54</sup> Haurem d'il·lustrar el subtext per tal de reproduir aquest mecanisme de comunicació: les representacions mentals creades per la imaginació, el «Si» i les circumstàncies ens ajudaran a pronunciar sincerament les paraules, ens en donaran la justificació i el sentit de manera palesa i accessible. Aquestes visions interiors, immanents a la vida mateixa i creades per l'actor en el teatre, provoquen l'estat d'ànim que ha de permetre el sorgiment de l'emoció, del sentiment adequat. Però, per què és necessari tot aquest procés? Perquè el subconscient necessita una veritat, malgrat que sigui inventada, sobre la qual actuar. Les visions interiors són la forma més accessible d'aquesta veritat. Haurà de construir, l'actor, amb aquestes visions, una mena de pel·lícula ininterrompuda, tal com ho feia en el cas de la imaginació, a la qual s'haurà de referir quan interpreti el seu paper: tot intentant comunicar les imatges interiors al *partenaire*, influir sobre la seva visió interior, l'actor entra ell mateix en un procés d'activitat interior que el durà, gràcies a les seves imatges, al sentiment recercat. Aleshores les paraules imposades esdevindran necessàries per comunicar l'interior, el subtext il·lustrat, i ja no seran un impediment per a la vivència. Seran les paraules pròpies d'un personatge, les millors i úniques per expressar els seus sentiments, perfectament justificades i, podríem dir, «contextuades». En altres termes, hauran adquirit vida, guanyat realitat, veritat. Si l'acció veritable és imprescindible en el procés creatiu, i aquesta acció veritable ho és amb un propòsit determinat, com que el fet de parlar consisteix a transmetre les nostres vivències amb alguna finalitat, en fer la paraula necessària, fem del llenguatge part d'aquestes accions veritables, i podem afirmar definitivament que parlar és actuar.

Encara hem d'aclarir un últim detall sobre la qüestió del subtext i de les imatges interiors. Hem dit que aquestes visions donen vida al paper, justifiquen llurs actituds, idees, sentiments i fins i tot, diu Stanislavski, ajuden a fixar l'atenció de l'artista sobre el seu personatge —tal com ho feien també les accions. L'actor ha d'evocar quan parla aquestes imatges per tal que compleixin la seva tasca i el condueixin a la vivència, al sentiment. És obvi que, per accomplir aquesta tasca, el subtext ha de tenir com a element principal els records de les emocions

54. Ja hem examinat més amunt la predominància del visual en el Sistema, que s'articulava sobre la potència de la memòria visual i la capacitat de reviviscència que tenen les seves imatges. D'altra banda, la concepció que aquí expressa Stanislavski és justificada per la més antiga tradició de la teoria de la comunicació, per la qual cosa buscar-li un referent immediat, no tenint a l'abast els llibres que Stanislavski utilitzava sobre el llenguatge, seria una tasca excessivament arriscada.

viscudes. Stanislavski recomanà no recórrer al sentiment, inestable per excel·lència, sinó concentrar-se en les visions, examinar-les, descriure-les. La línia de la imatge, més accessible gràcies a la potència de la memòria visual, ajuda a mantenir l'atenció sobre el subtext i l'acció central. Parlant del que es veu, diu Stanislavski que s'estimulen correctament els sentiments repetits, que són dipositats a la memòria emotiva i que faran viure el paper. És a dir, de la mateixa manera que quan parlàvem de l'acció i el moviment estimulàvem la memòria emotiva amb les accions físiques i la seva línia ininterrompuda, creant la «vida del cos humà», en el camp del llenguatge recorrem a les visions internes que s'expressen en paraules per arribar-hi des d'un altre angle.

Un cop exposat això, ens queda una pregunta per fer: Stanislavski diu que les imatges interiors han de respondre al personatge, no a l'actor, la vida personal del qual només coincideix amb la del personatge quan són «anàlogues» (*O.C. III*, pàg. 93). Conseqüentment, si el subtext il·lustrat pot provocar la memòria emotiva, els sentiments repetits, ens hem de preguntar com és possible que aquests sorgeixin si les visions no són anàlogues a aquelles que els provocaren per primer cop. Queda, naturalment, l'opció del *transfert*, però aquesta no és clarament especificada en el sistema.<sup>55</sup> ¿Vol dir això que un actor només pot representar «correctament» allò que ha viscut? En altres paraules, ¿potser només podem reproduir emocions, no produir-les, artificialment? Stanislavski no acceptà totalment aquesta opció, en principi, pel funcionament descrit en el capítol sobre la memòria emotiva i, de manera més contundent, perquè considera que els «genis» són capaços d'arribar a aquestes emocions originals en els moments d'inspiració. No obstant, Stanislavski parla d'una «classificació» dels actors segons la seva pròpia natura interior, segons la qual no hi ha gairebé mai un actor capaç de representar tots els possibles personatges. És una limitació fonamental del sistema, almenys en la seva primera versió. En parlar de la revisió del mètode Stanislavski retrobarem novament aquest tema.

Després d'haver explicat el concepte de subtext, que es definia com allò que hom havia d'expressar en el llenguatge a més a més del significat palès de les paraules, Stanislavski passa a analitzar els elements principals d'aquest llenguatge que l'actor ha de dominar per

55. El *transfert* fou utilitzat principalment a l'Actors Studio, en la relectura freudiana que del mètode de Stanislavski féu Lee Strasberg. Consisteix, bàsicament, a fer que l'actor recordi una experiència emotiva pròpia i, un cop aconseguit, la transporti al personatge i a les seves circumstàncies. Aquest sistema portà al que s'anomena el «mètode del minut»: en les representacions del Group Theatre l'actor disposava d'un minut per evocar el sentiment personal i d'aquesta manera poder-lo abocar sobre el personatge. No cal dir que les representacions es deurién fer eternes.

tal de poder expressar-ho tot correctament i artística. Aquests elements fonamentals són tres: les pauses, l'entonació i l'accentuació.

Per parlar de manera intel·ligible, hom ha d'ordenar les paraules d'un text i reunir-les en grups significatius o «compassos del llenguatge». Aquesta tasca s'acompleix mitjançant el que Stanislavski anomena «pauses lògiques», que tenen la funció doble d'unir i separar els grups de paraules entre si. L'ordenació fa que puguem transmetre el text clarament i, en el seu procés d'elaboració, obliga l'actor a penetrar en l'essència de les paraules, tot ajudant-lo a arribar a la vivència.

Un cop establerta la divisió lògica del text, l'actor ha de saber recitar-lo d'acord amb els signes de puntuació que s'hi troben. Aquests signes exigeixen una entonació vocal obligatòria destinada a exercir alguna influència sobre els interlocutors: la interrogació exigeix una resposta, els dos punts exigeixen atenció, la coma exigeix una espera... Per arribar a dominar tot això l'actor ha de conèixer les lleis del llenguatge. Per a l'estudi de l'entonació que comporten els diversos signes de puntuació i de les formes o esquemes fonètics de les frases senceres, Stanislavski remet novament a l'estudi de Volkonski. Ara bé, aquest estudi, com tots els que implica el sistema, és auxiliar: quan el subconscient no genera l'entonació adequada, quan la timidesa o la por a la sala fan que les entonacions de l'actor no siguin tan clares com haurien de ser, llavors ha de recórrer a l'esquema fonètic exterior que ha après i guarda a la memòria per tal que l'ajudi a assolir la vivència. I és que les inflexions corrents també influeixen sobre la memòria emocional: l'esquema fonètic adequat genera cada cop «nous» records emotius.

La càrrega psicològica que hom aboca en el llenguatge troba el seu moment d'expressió en allò que Stanislavski anomena precisament «pausa psicològica». Diu:

«Mientras que la pausa lógica forma mecánicamente los compases, las frases enteras, ayudando así a su comprensión, la pausa psicológica da vida a la idea, frase o compás, tratando de transmitir su subtexto. Sin la pausa lógica el lenguaje es inculto, sin la pausa psicológica carece de vida.»

(O.C. III, pàg. 104)

La pausa lògica és passiva i opera sobre l'intel·lecte, mentre que la pausa psicològica és eminentment activa i treballa sobre el sentiment. Amb la pausa psicològica entren en funcionament tots els mecanismes de comunicació no verbal que permeten expressar la part del subtext que sorgeix del subconscient i que no poden expressar les paraules. Serveix per completar la comunicació.

El caràcter psicològic d'aquest element li dona una llibertat gramatical impensable per a la pausa lògica. Pot fins i tot trencar els esquemes sintàctics sempre que la seva utilització sigui justificada i

plena de contingut, la qual cosa li pot conferir també una duració més gran que la de la pausa lògica. Ara bé, tant quan actua per si mateixa com quan ho fa ocupant el lloc d'una pausa lògica, ha de reduir el seu temps a la durada de l'activitat psicològica que expressa. Si s'allarga excessivament, esdevé passiva, espera no justificada i buida que produeix en l'espectacle una «confusió escènica» que trenca la comunicació. I és que la influència dels elements no verbals del llenguatge arriba al límit de permetre o impedir la comunicació. Quan són emprats correctament, mantenen la vida del procés comunicatiu i fins i tot influeixen emocionalment en qui escolta. De la mateixa manera que ajuden a la vivència, provoquen respostes emocionals en el públic<sup>56</sup> més enllà de les paraules i de la comprensió intel·lectual d'allò que es diu. D'aquí ve que Stanislavski afirmi que per tenir una veu «forta», és a dir, una veu que comunicui amb la «força» suficient allò que hi ha en l'esperit de l'actor-personatge, hom no ha de recórrer al crit, a les pujades i baixades febrils de to, sinó a la lògica i la coherència, l'entonació i les pauses. Només així aconseguirà la necessària influència sobre el públic. Quant al so, haurà de seguir graduacions relatives, amb moments de transició entre alts i baixos, o *piano* i *forte*. Només quan l'entonació correcta és assentada podem utilitzar la veu breument en un registre més elevat, si és que ho exigeix el sentit de l'obra. Però tampoc no cal. Comunicar, parlar veritablement, no és cridar. En el crit es perden els matisos, tota la riquesa interior. Stanislavski cita Tomasso Salvini, que deia:

«Yo no grito. Son ustedes los que gritan por mí. Lo único que hago es abrir la boca. Mi función es hacer que el papel llegue a su momento culminante; conseguido esto, es el público el que debe gritar en mi lugar, si lo cree necesario.»

(O.C. III, pàg. 110)

El darrer tret lingüístic que l'actor ha de treballar per aconseguir que el públic cridi amb el personatge és l'accentuació. L'accent és el que marca el més important d'una frase, tot donant rellevància a la paraula en la qual és reflectit el més important del subtext. Dit d'altra manera: es tracta de destacar la paraula principal mitjançant l'entonació, el ritme i les pauses. Hem d'aclarir que l'accentuació, entesa gramaticalment, ha de ser a totes les paraules.

Aquesta «presentació» especial de les paraules, que és més que un mer reforç sonor, ha de produir com a resultat que el mot elegit

56. El treball sobre els elements no verbals del llenguatge és quelcom que hom pot recercar ja en els tractats de retòrica antiga. Val la pena mencionar la importància del tractat de Quintilià, recollit en part per Bühler a la seva *Teoria de l'expressió*, que no es limita al llenguatge pròpiament dit, sinó que també parla de l'ús retòric dels gests.

acompleixi la seva funció primordial en expressar idees, sentiments, imatges, etc. i fer de la frase quelcom viu que va més enllà de l'execució mecànica d'una ona sonora. L'accent incidirà en l'efectivitat de l'acció verbal, i serà la paraula destacada la més necessària per a la comunicació real. Ella és l'instrument principal del subtext, que la justifica. Però, ¿com utilitzar el poder de l'accentuació?

Stanislavski recorre, com li és habitual, a les lleis del llenguatge per respondre a aquesta qüestió, de les quals destaca dues de principals: un adjectiu postposat a un substantiu no és generalment accentuat; la llei de la contraposició ens obliga a remarcar sempre les paraules oposades que expressen sentiments, idees, accions, etc. Sigui com sigui, el fet és que la totalitat de les lleis del llenguatge ens imposa una sèrie d'accents obligatoris: els accents que manquen després de l'establiment dels «obligatoris» seran determinats pel subtext. El paral·lelisme d'això amb la distinció entre les pauses lògiques i psicològiques és prou clar. Com les pauses, i encara amb més cura, els accents necessiten una distribució harmònica: les paraules remarcades hauran d'estar d'acord, d'una banda, amb la línia fonamental que guia el paper i l'obra i, d'una altra, amb l'accentuació que rebin les paraules secundàries que les envolten. És a dir, hi ha d'haver una perspectiva que garanteixi la coordinació i la correlació harmònica dels accents tant a nivell de cada frase concreta com a nivell del text global. L'accentuació és determinada per la línia del subtext, que tendeix vers el superobjectiu de l'obra, i per la de l'acció central, que tendeix al mateix fi. Altrament, en la seva acció crea una sèrie de «plans» o nivells diferenciats que formen la «perspectiva» del llenguatge dirigida vers el superobjectiu. Diu Stanislavski que els actors que saben sentir bé la paraula i el seu llenguatge matern dominen la coordinació i la perspectiva amb els seus corresponents nivells d'una manera gairebé intuïtiva, subconscient (*O.C. III*, pàg. 122). La resta, no tan ben dotats per la natura pel que fa a la comunicació, hauran d'estudiar i analitzar conscientment les lleis del llenguatge. Ara bé, en ambdós casos, l'actor ha de mantenir una perfecta vigilància sobre, diguem-ne, el seu comportament lingüístic. I això no únicament quan assaja, sinó també en el moment de la representació efectiva, quan qualsevol influència exterior pot menar-lo a un sentiment inadequat o a la pèrdua de la vivència. Diu Stanislavski:

«Sí... el actor vuelca la mitad de su espíritu al superobjetivo, a la acción central, al subtexto, a las imágenes mentales, en la línea de los elementos del estado creador interior, y en la otra experimenta la psicotécnica más o menos como les acabo de mostrar.»

(*O.C. III*, pàg. 127)

Si aquesta afirmació comporta un desdoblament de caire diderotià o no, és quelcom que haurem de discutir més endavant.

#### 2.4.6. TEMPO-RITME

Som ara davant d'un dels elements que no havia estat tractat quan parlàvem dels elements de la psicotècnica interior, perquè Stanislavski considerava que havien de ser estudiats des de l'exterior, cosa que els feia més accessibles. Ara podrem examinar els dos vessants de la seva manifestació. Stanislavski enceta el tema amb una freda definició que diu:

«El tempo es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades.

»Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y una medida determinada.

»Medida es la suma repetida (o que se presume repetida) de períodos iguales, que por convención se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de cada una de ellas (duración del movimiento del sonido).»

(O.C. III, pàg. 137)

Però, ¿què vol dir tot això i com incideix en el tema que estem tractant? És obvi que les definicions que utilitza aquí Stanislavski no són el més important: només aclareixen conceptes, però no oblidem que en el llenguatge del sistema «comprendre significa sentir». Del que es tracta, així, és de sentir la influència del tempo-ritme. Stanislavski ho explica en un exercici ben simple: tot picant de mans en diferents temps i ritmes s'aconsegueix crear diferents atmosferes que incideixen sobre l'estat anímic. El mateix s'haurà d'aconseguir amb les paraules i moviments a l'escenari: la mesura correcta de tots els elements del llenguatge i dels moviments és fonamental per arribar a assolir la vivència. A la vida, totes les accions, incloent-hi les verbals, es manifesten amb un tempo-ritme determinat, adequat a cada situació. El que l'actor ha de fer és obtenir aquest tempo-ritme adequat que farà la vivència i el sentiment es creïn naturalment. Observem que Stanislavski no havia marcat fins ara una influència tan directa de l'exterior sobre l'interior com en aquest cas.<sup>57</sup> De la mateixa manera que el tempo-ritme adequat genera el sentiment adequat, el tempo-ritme equivocat fa sorgir vivències i sentiments estranys i diferents als recercats. L'actor ha de buscar el tempo-ritme adequat per poder estimular la memòria emotiva, que fa revifar allò que li interessa, i la

57. Hem d'aclarir, no l'havia marcat en l'exposició del Sistema. La influència fonamental del tempo-ritme en l'art de l'actor és llargament desenvolupada en el decurs de les conferències ja citades que Stanislavski féu al Teatre Bolxoi. Hom ho pot comprovar, més concretament, a A.E, capítol XV.

seva imaginació, que li proporciona circumstàncies ambientals on s'han d'articular les emocions.<sup>58</sup> És a dir, el tempo-ritme genera una atmosfera que provoca una sèrie d'imatges sobre les quals apareixerà l'emoció. El predomini del visual es torna a fer palès aquí que s'acorda amb el funcionament de la memòria emotiva. Diu Stanislavski:

«...el tempo-ritmo no se puede recordar ni sentir sin haber creado las imágenes correspondientes, sin representarse mentalmente las circunstancias dadas y sin tener la sensación de los objetivos y acciones. Se encuentran tan relacionados entre sí que uno origina lo otro, o sea, que las circunstancias dadas evocan el tempo-ritmo y éste hace pensar en las circunstancias correspondientes.»

(O.C. III, pàg. 146)

Aquesta és la confirmació que el tempo-ritme no tan sols estimula la memòria emotiva, sinó que també ajuda a reviuire les imatges visuals. És obvi que el que interessa a Stanislavski no és el tempo-ritme en el sentit de mesura: tal com ho diu textualment, el que interessa a l'actor és el tempo-ritme relacionat amb les circumstàncies donades que creen l'estat d'ànim en relació al contingut interior de l'obra. Diu Stanislavski que el tempo-ritme no té només qualitats externes que operen sobre la nostra natura, sinó que també engloba el contingut interior. Si conservem el tempo-ritme a la memòria, podrem evocar tot allò que comporta; es tracta d'un mètode útil per arribar al sentiment.

Un cop acabades les consideracions generals sobre el tempo-ritme, Stanislavski passa a analitzar la seva presència en el moviment.<sup>59</sup> El primer aclariment que fa en començar el tema és dir que arreu i en qualsevol activitat està present el moviment i, conseqüentment, el tempo-ritme:

«Pensamos, soñamos, estamos internamente preocupados también con cierto tiempo-ritmo, puesto que en todos esos momentos se manifiesta nuestra vida. Y donde hay vida hay también acción; donde hay acción hay también movimiento; donde hay movimiento también hay tempo; donde hay tempo también hay ritmo.»<sup>60</sup>

(O.C. III, pàg. 147)

58. Això està més ben expressat a l'edició d'E.R.H., que diu: «No tiene ninguna importancia que los demás les entendieran a ustedes o no», dijo Tortsov subrayando su objetivo. «Es mucho más importante el hecho de que los ritmos que han desarrollado ustedes espoleaban su propia imaginación presentándoles determinadas circunstancias ambientales y sus emociones correspondientes». *La construcción del personaje*, pàg. 227).

59. E.R.H. presenta a la seva edició el tema dividit en dos capítols ben diferenciats: «El tempo-ritmo en el movimiento» i «El tempo-ritmo del lenguaje».

60. És molt probable que aquesta concepció que en tot hi ha moviment sigui «justificada» per Ribot. En efecte, l'autor francès tenia una de les seves constants en

L'emissió i recepció de radiacions, les mirades, la comunicació, la persuasió, tot es duu a terme amb un tempo-ritme concret. També l'acció emotiva es manifesta en moviment. Cada passió humana, diu Stanislavski, té el seu propi tempo-ritme, tal com el tenen cada acció o cada esdeveniment. El que passa és que el primer, el de les passions, es manifesta en un moviment «invisible» que Stanislavski no defineix amb claredat.<sup>61</sup> En darrera instància el que interessa a Stanislavski és la constatació que qualsevol esdeveniment o qualsevol acció viu dins i fora de nosaltres amb un tempo-ritme determinat.

Quan Stanislavski intenta aclarir com ha de manifestar l'actor aquest tempo-ritme en escena ens trobem davant d'un text força confús, com ell mateix apunta en una nota al marge (vid. *O.C. III*, pàg. 148, nota 1), en el qual compara la melodia, els compassos i les notes de la música amb els components de més o menys llarga durada del moviment i el llenguatge. Tal com el músic porta mentalment el tempo-ritme, també ho ha de fer l'actor, executant actes i paraules sota aquesta mesura. Com és habitual, si l'actor sent intuïtivament de manera correcta allò que fa, el tempo-ritme adequat es manifesta espontàniament. Si no és així, ha de recórrer a la manifestació externa del tempo-ritme que el conduirà al sentiment. Stanislavski fa servir el metrònom: els alumnes han d'adequar les seves accions al tempo-ritme marcat. No oblidem que es tracta únicament d'un exercici, i que ja ens ha avisat abans que el que hom necessita és, per dir-ho així, un «tempo-ritme il·lustrat». De tota manera, l'exercici serveix per remarcar que el tempo-ritme, en aquest cas aplicat a l'acció, suggereix de manera immediata i directa els sentiments i la vivència.

La concepció del tempo-ritme de Stanislavski no es queda en cap moment en la coincidència amb el metrònom. Tal com a la vida cadascú té el seu propi tempo-ritme, també el té cada personatge. Stanislavski renega de les escenes en què hi ha un tempo-ritme igual per a tothom, convencional, a no ser que es tracti d'una escena de masses que tenen un objectiu comú molt concret,<sup>62</sup> de la mateixa manera que no creu que un personatge es pugui definir amb un tempo-ritme únic i determinat: situacions de dubte, per exemple, poden reunir diferents ritmes en un mateix personatge, de tal manera que el conflicte de ritmes provoca una lluita interior que estimula el sentiment. Stanislavski ho explica en un exercici força interessant:

---

la recerca dels elements motors de les «manifestacions psíquiques». Exemples clars en són la reducció de l'atenció a les seves determinants motrius o la recerca de l'element motriu a les imatges, que, segons ell, vindria representat en el mot.

61. L'única justificació que se'ns acudeix per a aquesta manifestació interior i invisible del tempo-ritme és la que passa per la consideració dels fenòmens fisiològics que acompanyen l'emoció, estudiats per Ribot.

62. Aquesta possibilitat és contemplada en E.R.H. d'una manera més clara, que reproduceix un breu fragment que manca a l'edició de les *O.C. (La construcció del personaje*, pàg. 238).



Tortsov<sup>2</sup> demana a un dels alumnes —Nazvànov— que mantingui un tempo-ritme extern tranquil mentre que l'intern sigui molt ràpid i confús. Ja sabem que el tempo-ritme ha de ser justificat, que no ens és útil sinó sota la influència de les circumstàncies. S'hi pot accedir des de l'exterior per localitzar-lo, però immediatament se li ha de donar contingut per tal de poder mantenir-lo. Nazvànov justifica el ritme interior ràpid amb la imatge de l'assassinat de la seva companya Malolètkova, que ell ha comès; l'exterior, que de primer recerca en un moviment dels dits, el justifica amb la necessitat d'ocultar l'assassinat. El resultat és una aparença tranquil·la trencada per petits moviments nerviosos coincidents amb el ritme interior. Segons Stanislavski, això és el que succeeix quan hom intenta dissimular una emoció a la vida real. El conflicte de ritmes, no obstant, es manifesta en qualsevol estat complex, definit per línies i corrents contradictoris. Això vol dir, en principi, que qualsevol estat intern es manifesta amb un tempo-ritme determinat que, en amagar-lo, intentem controlar mitjançant la imposició d'un altre tempo-ritme exterior, conscient. Hi ha, així, una possible partició que no sembla donar el mateix estatut a ambdós vessants rítmics: mentre que un és determinat naturalment per les circumstàncies, en un procés no directament conscient, l'altre és produït de manera directa per la consciència. Almenys en el cas de la simulació. Quelcom diferent és el que succeeix en els casos de dubte, en els quals les mateixes circumstàncies generen proposicions contradictòries amb els tempo-ritmes corresponents. Stanislavski intenta demostrar així la utilitat del tempo-ritme per ajudar l'actor a sentir els moments més complexos del paper, quan no n'hi ha prou amb la mera elaboració de les circumstàncies ni amb la mera intuïció.

Però Stanislavski no té una visió del tempo-ritme limitada a personatges individuals o a petits grups, sinó que afirma que l'espectacle sencer té el seu propi tempo-ritme, format per una sèrie de diferents velocitats i mesures que s'han de reunir d'una manera harmònica en la totalitat de la representació. No havíem dit que cada acció té el seu propi tempo-ritme solament per dir-ho. Ara bé, diu Stanislavski que el fet que el tempo-ritme global d'una representació sigui adequat és, en gran part, casual, i no depèn únicament de l'actor, sinó que inclou també la resposta de l'espectador i la seva influència sobre l'escena. Les circumstàncies personals de la vida de l'actor poden fer que no aconsegueixi el tempo-ritme adequat per al seu personatge; un públic somnolent crearà un ambient carregat que incidirà en el tempo-ritme de l'espectacle tot alentint-lo. És per aquest motiu que el tempo-ritme general no depèn tant de la psicotècnica com dels incidents de la vida. Si hi ha discordança entre el tempo-ritme i la disposició del públic, l'espectacle patirà les conseqüències del desequilibri.

Per evitar aquest tipus de problemes, l'actor haurà d'aprendre a sentir el tempo-ritme de manera semblant a com ho fan els músics, ja

ho hem dit, la qual cosa el farà tancar-se davant la influència del ritme de la sala. Haurà de saber reproduir el tempo-ritme, però no el marcat per un metrònom, sinó l'adequat a la línia contínua de l'obra i del subtext. L'actor, amb els procediments explicats o de forma intuïtiva, ha de saber distribuir el tempo-ritme en tota la línia contínua d'acció; així arribarà a la creació harmònica.

Stanislavski fa encara una darrera precisió sobre el tempo- ritme en el moviment abans de començar a analitzar la seva influència en el llenguatge. Tortsov entra a la classe desitjant als seus alumnes un bofi tempo-ritme. Quan els pregunta en quin tempo-ritme es troben, no saben què respondre. Ell diu:

«Es la primera vez en mi vida que encuentro gente semejante. Sin embargo, parecería que cada persona debería sentir la velocidad y una u otra medida de sus sentimientos, acciones, sentimientos, ideas, respiración, pulsaciones de la sangre, latidos del corazón, de su estado general.»

(O.C. III, pàg. 163)

En observar el propi tempo-ritme vital, hom pot anar descobrint el seu estat anímic. Altrament, com que la sensació de tempo-ritme sempre la tenim a l'abast, la idea d'un moment viscut pot generar el record del seu tempo-ritme. El que vol mostrar Stanislavski és la doble via d'accés que representa treballar amb el tempo-ritme: d'una banda, en partir d'un tempo-ritme determinat, podem establir les seves circumstàncies i donar-li vida; d'una altra, podem anar de l'experiència interior al tempo-ritme.

Un cop analitzada la influència del tempo-ritme del moviment en el sentiment, Stanislavski passa a fer el mateix treball en el camp del llenguatge, que resulta subsidiari de l'estudi fet prèviament sobre aquest i de les consideracions sobre el tempo-ritme en general. Diu Stanislavski:

«Empezaré por decir que los sonidos de la voz, el lenguaje, son un material magnífico para expresar y transmitir el tempo-ritmo del subtexto interno y del texto externo. Como ya dije antes, "en el proceso del lenguaje, el tiempo presente se llena con la pronunciación de los sonidos de las más diversas duraciones, con pausas entre ellos". De otra manera, la línea de la frase transcurre en el tiempo, y ese tiempo es dividido por los sonidos de las letras, sílabas y palabras en partes y grupos rítmicos.»

(O.C. III, pàg. 165)

Ja hem parlat abans de la comparança amb la música i la formació dels «compassos del llenguatge»: un còmput mental, instintiu, haurà de substituir el metrònom, i l'actor haurà de saber pronunciar correctament totes les paraules per tal de poder aconseguir expressar-se

en el tempo-ritme adequat, que no s'ha de trencar si no és en la interpretació d'alguns personatges característics molt marcats. L'actor ha de recercar la mesura adequada dels components rítmics del llenguatge per arribar a la composició típica del sentiment viscut o del personatge. Tal com constatarem en el moviment, el tempo-ritme del llenguatge provoca una experiència rítmica i el ritme de les sensacions facilita la claredat, sempre que ambdós siguin precisos i es basin en els elements interiors.

Després d'aquestes consideracions generals, Stanislavski examina la presència del ritme a la poesia i la prosa. El tempo-ritme d'aquesta es crea amb l'alternança de moments dèbils i forts del llenguatge i amb l'ús correcte de les pauses, que hauran de ser completades amb l'anomenat «taral·la», és a dir, amb successions de sons del tipus «ta-ral-la...» que conserven el ritme en el silenci i que ajuden l'actor a portar el còmput mental. L'afirmació més sorprenent d'aquesta part del sistema la trobem quan Stanislavski analitza el ritme en el vers. En principi, afirma Stanislavski que el vers se sent de manera diferent que la prosa perquè té una forma diferent, i ja sabem que aquesta influeix en l'esperit. Seguint la seva teoria fins a la fi, diu que els versos tenen una forma diferent perquè el seu subtext es viu de manera diferent. L'afirmació és sorprenent, però no ens ha de preocupar gaire. Stanislavski no l'aclareix, i podríem dir que és una «deformació» del seu mètode expositiu: hi ha una confusió entre el tempo-ritme formal del vers i el tempo-ritme de l'actor-personatge. És obvi que hi ha una influència del tempo-ritme formal sobre el del subtext construït per l'actor, però afirmar la inversa seria tant com afirmar la identitat entre el subtext de l'autor a l'hora d'escriure el poema i el de l'actor a l'hora de representar-lo... En relació al vers, diu Stanislavski que podem trobar tres tipus d'actors: el primer es queda en la forma més externa del tempo-ritme, la mesura poètica, i gairebé no fa cas del subtext, amb la qual cosa el seu recitat resulta fred i no transmet les emocions del personatge; el segon oblida el ritme extern, generalment a causa d'un subtext excessivament carregat, i converteix la poesia en prosa; finalment, el tercer treballa tant amb el tempo-ritme intern com amb l'extern i aconsegueix que tots els seus moviments, accions, sentiments i paraules siguin sota el tempo-ritme comú que fon el subtext i el text en el mateix recipient. És obvi que aquest tipus d'actor és el que interessa a Stanislavski i el que justifica el nostre aclariment sobre el tempo-ritme en el vers.

Hem acabat ja l'exposició sobre el tempo-ritme. Només ens manca veure quines són les conclusions del mateix Stanislavski sobre el tema que, malgrat que ja han estat anunciades, ara rebran la seva formulació definitiva. Hem vist com en cada exercici sobre el tempo-ritme es creava una sensació interna, la sensació d'una experiència. Això ens dóna la possibilitat d'afirmar, diu Stanislavski, que el tempo-ritme actua d'una manera «mecànica, intuïtiva o conscient» (*O.C. III*,

pàg. 176) sobre el nostre interior i sentiment. Sense un tempo-ritme adequat, que estimula de manera gairebé automàtica la memòria emotiva i, conseqüentment, l'experiència interna, no podem sentir correctament. Igualment, és certa la proposició inversa: no hi ha tempo-ritme adequat si no s'experimenta el sentiment corresponent. Hi ha una interdependència «recíproca». El cercle és accessible només per un petit «décalage» que fa que puguem establir el tempo-ritme des de l'exterior, sempre que sigui immediatament justificat, que es pot apoderar intuïtivament, subconscientment o mecànicament del sentiment i despertar la vivència. Observem la conclusió final atentament:

«¿A qué resultado llegamos a fin de cuentas?

»A una conclusión extraordinaria, que abre amplias posibilidades en nuestra psicotécnica: es decir, que disponemos de medios directos o inmediatos de estimular cada una de las fuerzas motrices de nuestra vida psíquica.

»Las palabras, el texto, las ideas, las representaciones que dan origen a los juicios, actúan de un modo directo e inmediato sobre la mente. El superobjetivo, los objetivos, la línea continua de acción influyen directamente sobre la voluntad (los deseos). Sobre la sensibilidad actúa directamente el tempo- ritmo.»

(O.C. III, pàg. 177)

Stanislavski camina cada cop més de pressa per la via que el condueix a una teoria de l'accés a l'emoció per via externa. La formulació del que anomenaríem «desdoblament subtil», del mateix subjecte, i no tan sols de la divisió entre l'emoció i els mitjans expressius, es va també refermant en l'exposició dels recursos externs de l'actor.

#### 2.4.7. ATRACTIU ESCÈNIC EXTERIOR

Stanislavski es pregunta en aquest punt sobre un element que sembla estar més enllà de les possibilitats del seu sistema: l'encís escènic. Malgrat que la seva importància no és fonamental per a la nostra tasca, el tractarem breument, més pel que implica que no pas per si mateix. Stanislavski el defineix com «un atractiu inexplicable de tot l'ésser de l'actor que fins i tot li transforma els defectes en dons» (O.C. III, pàg. 226). A actors d'aquest tipus, diu Stanislavski, se'ls permet fins actuar malament. ¿Què significa això?, ¿que potser hi ha una mena de relació empàtica entre aquest tipus d'actors i el públic que fa que immediatament el públic s'hi identifiqui incondicionalment? Stanislavski no ho analitza, encara que considera aquest encís

com un estat anímic propi de l'actor, però pensava dedicar-hi un capítol especial que mai no va arribar a redactar.

Tot partint de l'experiència d'aquest atractiu, de la seva realitat empírica, Stanislavski en fa una sèrie de consideracions. En principi, sembla que aquest encís és produït fonamentalment per part del públic. És com una mena de projecció que es pot destruir si l'actor la taca amb el seu propi exhibicionisme i autoadmiració. D'altra banda, l'encís pot condemnar l'actor a la monotonia o al rebuig del públic quan intenta un nou tipus d'encarnació. És clar que a Stanislavski no li interessa aquest encís en el seu teatre, d'aquí ve que la seva inclusió entre els elements<sup>63</sup> sigui paradoxal. De fet, el que segurament li interessà era la possibilitat d'aconseguir el mateix efecte amb un «encís» d'una altra mena: l'encís produït per la creació escènica i no pel mateix ésser de l'actor. En una paraula, aconseguir l'encís mitjançant l'art. Quant a l'encís personal, l'únic que pot proporcionar la tècnica és l'eliminació dels defectes que fan que un actor no en pugui gaudir, però la seva adquisició per mitjans artificials és considerada per Stanislavski impossible: és més creació del públic que del mateix actor.

#### 2.4.8. CONTENCIÓ I ACABAMENT

El primer text que es presenta a les obres completes sobre l'element que tractarem és força suggestiu. El nom d'aquest element ja ens pot orientar de forma encertada sobre el seu contingut: l'actor ha de gaudir d'un autodomini excepcional que li permeti transmetre amb claredat el disseny del personatge per tal d'obtenir la influència efectiva recercada sobre l'espectador. No direm res de nou si afirmem que aquesta tendència a l'autodomini és palesa gairebé en tots els elements fins ara descrits, però cal preguntar-se aquí com es coordina això amb la necessitat tants cops expressada de la vivència.

Stanislavski comença el seu raonament constatant la impossibilitat que té la persona de «relatar» l'estat espiritual en què es troba —entengueu: en el mateix moment que l'està patint—: l'emoció fa confondre les idees, diu, i impedeix que hom pugui aclarir a l'oïdor la seva situació. Només quan els ànims s'han calmat, amb l'ajut del temps, el subjecte és capaç d'explicar satisfactòriament allò que li succeí. Establert això, diu Stanislavski:

«Nuestro arte logra iguales resultados y exige que el actor, que ha sufrido y llorado por su papel en su casa y en

63. Cal pensar que Stanislavski introdueix aquest element com a punt de referència del que hom ha d'arribar a aconseguir i com a part de l'actitud de l'actor sobre l'escena. És un element inaccessible al Sistema, però que, no obstant, cal tenir present.

los ensayos, empiece por serenarse respecto de la emoción superflua que le perturba, y llegue al escenario para relatar al espectador de un modo claro, penetrante, profundo e inteligible y bello sus propios sentimientos en relación con lo vivido. Entonces el espectador se emociona más que el artista, y éste guarda sus fuerzas para dirigirlas hacia donde más las necesita para transmitir la "vida del espíritu humano".»

(O.C. III, pàg. 216)

Les conseqüències d'aquesta afirmació són prou clares perquè els compiladors russos s'hagin vist obligats a explicar-la en una nota. Stanislavski ja havia apuntat al marge d'aquest fragment les paraules «l'art de la representació». Els crítics soviètics creuen que aquestes paraules indiquen la sospita de Stanislavski que el lector fes una interpretació equivocada del fragment. Conclouen que mentre Diderot i Coquelin el Vell, els més grans teòrics de l'art de la representació, negaven la vivència en el moment de la creació escènica, Stanislavski i Salvini parlaven del control de les emocions en el moment de la creació, tot afirmant la necessitat de la vivència. L'actor, a l'escena, ha de relatar a l'espectador allò que ha viscut prèviament amb el seu propi sentiment: no es tracta de negar la vivència a l'escenari, sinó d'afirmar la selecció dels «trets típics» i descartar els detalls casuals de caire naturalista, diuen. Aquesta és la condició necessària del realisme. La distinció és una mica artificiosa: on queda la distància que comporta el fet de «relatar» i quin lloc ocupa la vivència en el moment del relat són preguntes que es fan difícils de respondre. Sembla que l'única hipòtesi plausible és la desenvolupada pel mateix Stanislavski quan deia, en parlar del llenguatge, que l'actor està mig abocat als elements i mig a l'experimentació de la psicotècnica, mig a provocar i controlar sensacions i mig a experimentar-les. Resultaria així una doble funció del conscient i una triple activitat del subjecte orgànic: el conscient estimula —primera funció i activitat— el subconscient que produeix —segona activitat— l'emoció que el conscient mateix regula —segona funció i tercera activitat. La primera impressió que ens provoca aquest mecanisme és la d'un desdoblament «sofisticat» en el qual s'estableix una divisió entre l'emoció real i l'emoció escènica controlada, és a dir, en el qual el procés conscient també té components emotius. Ja ho esbrinarem més endavant. Val la pena d'esmentar, com a darrer testimoni sobre aquest problema, l'opinió de Bertolt Brecht sobre el Sistema Stanislavski, que no ens ha de deixar de sorprendre si la comparem amb el text darrerament citat:

«¿Yo?, no. Soy partidario de ella —«la identificación»— en una determinada fase de los ensayos. Sólo que después pretendo algo más: la toma de posición respecto al

personaje con el que ustedes se han identificado, la evaluación desde el punto de vista social.»

(*Escritos sobre teatro*, vol. III, pàg. 153)

De fet, el problema que Stanislavski pretén resoldre amb el control del gest i del moviment és l'aparició de gestos superflus i involuntaris que deformen les accions correctes que haurien de fer reeixir el paper. Sabem que a la vida tot és necessari i significatiu, que tot té sentit. Ja hem parlat que a l'escenari ha de succeir el mateix, de la qual cosa podem extreure les conseqüències següents: en primer terme, els gestos convencionals, no justificats, no poden expressar de cap manera la vida interior del personatge; en segon lloc, els moviments involuntaris que realitzen els actors per ajudar-se en la creació són un obstacle per a la vivència: testimonien una emoció teatral externa i una encarnació superficial del sentiment. D'altra banda, aquests moviments involuntaris, individuals, menen l'actor a la seva pròpia personalitat, de la qual són manifestacions: traeixen el personatge tot deixant l'actor a l'escena sense màscara. Mentre que els moviments característics són propis del personatge i ajuden a la vivència, els moviments individuals de l'actor l'allunyen cada cop més del seu propòsit.

No ens hem de deixar portar per les aparences i afirmar el possible diderotisme de Stanislavski a partir d'aquests fragments. Hem de pensar que no és un text aïllat, i que el fet que Stanislavski doni tanta importància a la «voluntarietat» dels moviments de l'actor no vol dir que, en el procés de creació, aquests moviments no hagin seguit en el seu establiment el camí que ha de dur a la vivència i que no puguin desvetllar-la. La possibilitat de la vivència inclou la seva preparació per al funcionament conscient i voluntari: no oblidem que el sistema és anunciat com el camí vers la inspiració. El fet que arribi a aconseguir-la o no, com també la seva definició última, ens haurà d'aclarir el fons del sistema. Potser és que els actors que no arriben a assolir la inspiració es queden en el «diderotisme sofisticat» de que parlàvem.

## 2.5. LÒGICA I CONTINUÏTAT DE SENTIMENTS I ACCIONS

Hem arribat a un dels components del sistema que, com d'altres, ens ha ajudat a definir la correcta utilització d'alguns elements abans d'esbrinar-ne la funció general. Stanislavski ens havia parlat de la necessitat de la lògica i la coherència a la imaginació, a les circumstàncies donades, a les accions físiques simples... Aquesta lògica permetia en tots els casos l'importantíssim procés de justificació que ajuda a obtenir el sentit de la veritat: el sentiment necessita quelcom «versemblant», sigui real o imaginari, on manifestar-se, ens venia a dir Stanislavski. És en la construcció d'aquesta versemblança dels diversos

elements que la lògica i la continuïtat trobaven el seu paper.<sup>64</sup> Stanislavski es proposa ara definir aquesta lògica i continuïtat exterior i interior, de l'acció i del sentiment.

Començant per l'anàlisi de l'exterior, afirma Stanislavski que el fet d'actuar de manera lògica i coherent és una mena d'hàbit mecànic adquirit que ha entrat a formar part del nostre sistema muscular motriu. Les accions resulten lògiques a la vida real perquè les sentim com a necessàries: mitjançant l'hàbit motor fem tot el necessari per dur-les a terme i subconscientment sentim la necessitat de tot allò que estem fent. Ara bé, a l'escena tot canvia: perdem, per motius ja coneguts, el domini mecànic i subconscient sobre els nostres actes i, amb ell, la lògica i la coherència. Les accions escèniques no són necessàries per a l'actor, que ha d'interpretar la «seva» necessitat. Per fer-ho, haurà de partir de la reconstrucció de la línia lògica de l'acció escènica que, un cop establerta, haurà de repetir moltes vegades per tal que es gravi a la memòria i pugui ser sentida com a veritable.

Per dominar aquest mètode de reconstrucció Stanislavski proposa un exercici que ell anomena «accions sense objecte». Tot reproduint els moviments que hom faria amb qualsevol objecte però sense l'objecte —comptar diners sense que n'hi hagi, com proposa en un exercici famós— es produeix un reforçament de la línia d'atenció que permet evitar els salts que sorgeixen en la reproducció mecànica de les accions a l'escena, que fan que el públic i el mateix actor les considerin falses. Diu Stanislavski:

«¿En qué consiste, a fin de cuentas, el secreto método de la acción sin objeto?

»En la lógica y continuidad de sus partes. Al recordarlas y ordenarlas se crea la acción concreta, y con ella la sensación conocida. Son convincentes porque están cerca de la verdad. Se las reconoce por los recuerdos vivos, por las sensaciones físicas conocidas. Todo esto vivifica la acción creada por partes.»

(O.C. II, pàg. 367)

Són aquestes sensacions conegudes, aquests records els que fan possible el «sentiment de veritat» necessari per a la vivència. És obvi que aquest «record» no es pot obtenir si no és a partir de la reproducció de les accions tal com són a la vida quotidiana.

64. Recopilar totes les cites en les quals Stanislavski parla de la lògica i la continuïtat seria un treball llarg i dur. En un apunt per a la correcció de l'edició del *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la vivència*, diu: «La cuestión es tanto más importante por cuanto la lógica y la coherencia no son elementos independientes en el proceso creador. En ciertos instantes chocan con todos los otros elementos. De esos momentos me resulta más fácil hablar en cada uno de los choques. Esto me obliga a fragmentar y dispersar a través de todo el programa de enseñanza el estudio del tema de la influencia de la lógica y la coherencia sobre cada uno de los elementos de la creación, durante toda la labor de análisis de las partes integrantes del espíritu creador del artista». (O.C. II, pàg. 362).



Quan l'actor hagi disciplinat l'atenció, haurà d'habituar-se a dirigir-la al seu interior per tal de copsar la lògica i coherència del sentiment. Aquest problema, segons Stanislavski, hauria de ser tractat per la ciència, però l'actor, per a la seva tasca, necessita una resposta pràctica, provisional però útil. Si no parteix de la base de la lògica i coherència del sentiment, li és impossible arribar a la vivència, no pot construir allò que anomenàvem «jo sóc» ni incorporar al treball la natura orgànica amb el seu subconscient. Stanislavski afirmava que quan la ciència no pot resoldre els problemes de l'actor, hom ha de traslladar el problema a la vida real que, val a dir, ja és articulada d'una manera lògica i coherent. Per fer aquest trasllat l'actor s'ha de formular una pregunta que nosaltres ja coneixem: «què faria jo, com ja ésser humà, si em trobés en les circumstàncies proposades del personatge representat? La resposta a aquesta qüestió, realitzada sincerament i mitjançant les accions físiques que creen la veritat i la fe, pot arribar a fer brostar la vida del sentiment. Recordem el que dèiem sobre la lògica de l'acció i llegim Stanislavski, que diu:

«De modo que para conocer y definir la lógica y la continuidad del estado interno, psíquico, no nos dirigimos a nuestros sentimientos, poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad no con palabras científicas, ni con términos psicológicos, sino con simples acciones físicas.»

(O.C. III, pàg. 187)

Aquestes accions físiques han de ser justificades per una vivència humana: l'actor recorre a les accions físiques, accessibles, i extrau de la seva experiència vital la informació necessària per donar-los la base interior i la justificació. La lògica interior que sorgeix del «què faria jo...?» és la del subjecte-actor, formada amb els seus propis impulsos interns. Per transmetre un sentiment o un altre, l'actor s'ha de formular la pregunta, anotar la resposta i traduir-la després en accions que haurà d'aplicar al personatge. Tindrem ocasió de veure més endavant com va anar evolucionant aquest mètode. Aquestes preguntes i respostes ajudaran, d'altra banda, a donar una designació verbal precisa al sentiment que farà aprofundir la seva anàlisi. Les accions i la designació del sentiment es vincularan amb el material de la memòria emotiva que l'actor insertarà a la llista, el més valuós, diu aquí encara Stanislavski, per apropar-se a la lògica del sentiment, lògica que, en darrera instància, no serà altra que la del comportament habitual, la de la pròpia experiència vital de l'actor.

L'actor ha d'analitzar els moments en què es forma una passió determinada i les accions que provoca. Les «grans experiències», seguim Stanislavski, es formen en episodis i moments aïllats que s'han

de conèixer, comprendre i realitzar per separat. Aquests moments tenen un fonament intern, donada l'estreta vinculació entre l'interior i l'exterior, i reflecteixen en el seu conjunt el sentiment que hom vol transmetre. En la lògica i la continuïtat d'aquests moments trobem la dels sentiments que la determinen, de la qual ens dóna referència la pròpia experiència del subjecte.

Stanislavski afirma que tot això no vol dir que l'actor hagi de tenir les mateixes aspiracions que el personatge. L'important és aprendre a jutjar el personatge com es jutja un altre ésser humà. Però, ¿què passa quan l'actor no coincideix gens ni mica amb el personatge que ha de representar, quan la resposta a la pregunta «què faria jo...?» destrossa l'essència del personatge? D'una banda, ja hem dit que sembla que Stanislavski acceptava una divisió dels actors segons les seves característiques internes. De l'altra, val a dir que el sistema no és susceptible de ser representat, i que la resposta que comporta l'experiència personal de l'actor ha de ser matisada per les circumstàncies del personatge. Cal preguntar: el que interessa d'aquesta experiència, són els continguts o la seva articulació lògica? La pregunta és capciosa, ja que l'actuació del personatge és definida de bell antuvi: les circumstàncies ho són de passat i de futur. La lògica trobada per l'actor també ha de justificar aquest futur, la qual cosa dificulta l'aparició de la seva experiència vital, que queda relegada a ser considerada com a mera capacitat de resposta provocada per les accions.

La lògica i continuïtat de les accions és la primera fita aconseguida després d'haver dut a terme correctament el treball amb tots els elements del sistema i representa la primera confirmació pràctica, no analítica, de la relació d'inseparabilitat entre les dues columnes elementals del sistema, que s'anirà refermant a mesura que anem avançant en l'exposició de la resta de «resultats» del treball de l'actor sobre si mateix.

## 2.6. LES FORCES MOTRIUS DE LA VIDA PSÍQUICA

Un cop explicats els elements i el seu paper en la creació, Stanislavski es disposà a contestar la pregunta sobre què és el que fa que tots aquests recursos es posin en acció. La seva resposta és triple: ment, voluntat i sentiment són les tres rectores de l'aparell intern de la creació. Si l'actor no «sent» el seu personatge, és a dir, si el sentiment no inicia espontàniament la creació, aquesta no és possible; la ment ens proporciona les circumstàncies, el «sí», i tota la resta d'elements «conscients»; la voluntat proporciona els desitjos vius que objectius i pot excitar la resta de les facultats creadores. Ment, voluntat i sentiment són les forces motrius de la vida psíquica. No oblidem que Stanislavski pretén haver tret els seus elements del comportament habitual, natural, la qual cosa l'autoritza a afirmar que

els motors dels seus elements són els mateixos que els de la vida psíquica en general. Aquestes «forces» són per a Stanislavski inseparables, i és impossible que actuïn de manera independent, com veurem més endavant.

La primera formulació de les forces motrius —ment, voluntat i sentiment— és revisada per Stanislavski, tal com ell diu, a la llum «dels canvis introduïts per la ciència». La nova determinació d'aquestes forces motrius les converteix en representació, judici i voluntat-sentiment.<sup>65</sup> Segons les paraules del mateix Stanislavski, representació i judici acompleixen la mateixa funció que en la formulació anterior acomplia la ment, o, més ben dit, ens mostren els elements essencials de la seva tasca: el primer impuls, o moment en què es crea la representació, i el moment que se'n deriva, o del judici sobre la representació. Per mitjà d'aquests dos moments, la ment fa suggeriments a la voluntat i al sentiment i els estimula a actuar. D'altra banda, la segona novetat que presenta la darrera determinació, la reunió de voluntat-sentiment, es basa en la impossibilitat de separar l'acció de l'una de la de l'altre: on hi ha sentiment hi ha necessàriament una tendència que ha de ser materialitzada per la voluntat. Stanislavski es reserva la llibertat d'utilitzar qualsevol de les dues formulacions quan li convingui, sempre amb finalitats pràctiques. De fet, l'únic que aconsegueix és augmentar una mica més el garbuix conceptual, la qual cosa ja no ens ha d'espantar. Podríem preguntar: si totes tres forces interactuen constantment, ¿per què reunir-ne dues i desglossar-ne una altra? ¿No n'hi havia prou d'analitzar en un segon moment les funcions concretes de les forces motrius i les seves relacions? Però aquestes preguntes cauen fora dels plantejaments metodològics stanislavskians, no gaire ortodoxos.

Continuant amb l'anàlisi i, com és habitual, abandonant les definicions, diu Stanislavski que el paper determinant de les forces de la vida psíquica en el procés de la creació es veu reforçat pel fet que cadascuna pot estimular aquest procés en els altres membres del triumvirat. És fàcil d'entendre: la ment crea un judici sobre l'objecte que incorpora a l'activitat la voluntat i el sentiment. Hem de dir que la ment posseeix la qualitat de ser més fàcilment que les altres dues forces la iniciadora de la tasca artística amb la creació de les circumstàncies, el «si», etc. D'altra banda, el sentiment, quan es produeix, és capaç de conduir naturalment a l'acció tots els impulsors de la vida psíquica. Ja sabem que el principal estimulador del

65. La vinculació entre la voluntat i el sentiment podria estar determinada per l'opinió expressada per Ribot que la font de l'emoció i del desig és la mateixa, a saber, les tendències determinades per la vida animal. L'editor rus sosté la idea de la identificació entre la voluntat i el sentiment amb una cita de Rubinstein (*El desarrollo de la psicología*, EPU- Grijalbo, Montevideo — Buenos Aires 1974, págs. 207 - 232), el qual afirma que les fonts de la voluntat i l'emoció (l'afecte, les passions) són comunes a les necessitats. (*O.C. II*, pàg. 292-92, nota 50).

sentiment és el tempo-ritme. Finalment, quan l'actor desitja que l'espectador senti la seva actitud interior, vol que el públic desitgi el mateix que la seva voluntat creadora, la qual cosa fa que es mobilitzin les altres forces motrius. La manera d'estimular la voluntat només pot ser indirecta, a través d'uns objectius que, en ser atractius gràcies als sentiments que provoquen, generen desitjos. La vinculació entre l'emoció i el desig és el que fa que la voluntat i el sentiment puguin reunir-se en un concepte dual.

Encara que s'afirmi la necessària interacció de totes tres forces motrius, Stanislavski reconeix que acostuma a haver-hi preponderància d'alguna en concret sobre les altres dues. La constatació d'aquesta preponderància permet a Stanislavski dividir les individualitats artístiques en tres tipus diferenciats: volitiu, emotiu i intel·lectual. Cada actor, evidentment, serà més apte per representar els papers que s'avinguin més a les seves característiques internes, segons la força que els posseeixi amb més intensitat. El més perillós, el que en el teatre no es pot acceptar de cap manera, és el predomini descarat de l'intel·lecte que, sent fred i raonador, obstaculitza el camí vers la vivència.

Stanislavski completa el seu estudi sobre les forces de la «vida psíquica» en el capítol titulat «La línea de tendencia de las fuerzas motrices internas» on afirma que, com succeeix amb tots els elements, el treball de les forces motrius ha de ser articulad en una línia ininterrompuda de creació. Aquesta línia no es produeix gairebé mai d'una manera espontània. En enfrontar-se per primer cop al text, és molt estrany que l'actor, o millor dit, que el sentiment, la voluntat i l'intel·lecte de l'actor el copsin en el seu sentit últim: la ment capta parcialment el contingut, l'emoció apareix fugaçment i genera impulsos vagues de desig. Arribar a un judici personal o a una representació que permetin activar la voluntat-sentiment és de vegades una tasca difícil per a l'actor, que es veu obligat a recórrer a judicis i representacions alienes, a partir de les quals podrà començar a dibuixar la línia interior del personatge, que no apareixerà immediatament com una línia contínua: quan l'actor es vagi familiaritzant amb l'obra i en compregui el sentit essencial, anirà apareixent la línia contínua que en principi només era formada pels impulsos en què es manifesten el pensament i el desig. Però, què és aquesta línia de què parlem? El lector ja pot haver endevinat que es tracta de la línia ininterrompuda de la vida del personatge. Escriu Stanislavski:

«La vida del hombre o del personaje es un cambio permanente de objetos, círculos de atención, ya sea en la vida real, en la escena, en el plano de la realidad imaginaria, en los recuerdos del pasado o en los sueños del futuro, pero excluyendo la sala de los espectadores.»

(O.C. II, pàg. 304)

Per construir la vida, l'actor haurà de crear aquest canvi permanent

en el personatge, i ho farà a partir de les múltiples línies que formen els diversos elements: la imaginació, l'atenció, els objectes, les circumstàncies..., que crearan la línia contínua de la vida espiritual del personatge i li proporcionaran el que li manca en el text escrit de l'autor. És obvi que l'autor només presenta una sèrie de moments determinats de la vida del personatge: l'actor haurà de completar aquesta vida per tal que el que succeeix a l'escena pugui esdevenir versemblant. N'haurà de recercar les condicions i les conseqüències. A la vida normal, la línia de la vida espiritual no és estrictament ininterrompuda. Stanislavski relaciona directament la línia de la vida amb la de l'atenció, i diu que, com en aquesta, en la línia de la vida espiritual també hi ha moments de pausa necessaris. Ara bé, el que és interessant de constatar és que en aquests moments no s'interromp la vida complexa de l'home. Aquests moments d'interrupció són els que no poden existir al teatre, que exigeix una línia espiritual constant i una línia de la vida, en general, ininterrompuda. La sentència de Stanislavski és clara: si hi ha una parada, per exemple, en la línia de l'acció, s'atura l'espectacle; si això passa amb la línia de les forces motrius de la vida psíquica, o bé l'actor no pot formar-se una representació i un judici del que fa, o bé deixa de sentir emocions i desitjos. Així, l'actor haurà de mantenir la línia de la vida del personatge fins i tot quan no és a l'escena. Per fer-ho, n'hi ha prou a imaginar què faria ell, l'actor, en circumstàncies semblants.

El text de Stanislavski resulta sovint, en aquest apartat, una mica obscur. Entenem que el que es tracta de reproduir és el flux ininterromput que a la vida normal crea la mateixa realitat. Però, quin és el veritable paper de les forces de la vida psíquica i quina la seva línia? De vegades, la línia de la vida humana és marcada per l'atenció; d'altres, el paper fonamental el desenvolupa la imaginació. Stanislavski no defineix clarament si les línies formades pels elements són les que creen la línia de tendència de la vida psíquica, la línia contínua: tan aviat sembla que la línia del sentiment i la de l'acció siguin equiparables, fent del sentiment un element, com que la línia de tendència de les forces motrius hagi de reunir totes les altres en la creació de la línia contínua de la vida espiritual del personatge. El problema és que Stanislavski no defineix gairebé el doble funcionament de les forces motrius de la vida psíquica que participen en l'anàlisi i en la posterior síntesi de les seves dades. El capítol següent ens acabarà d' aclarir aquest aspecte.

## 2.7. *ESTAT CREADOR INTERN*

Hem arribat al que significa l'estat final del sistema en el seu període preparatori. Sabíem que el sistema aspirava a aplanar el camí vers la inspiració, a col·locar l'actor en un estat en què fos capaç

d'encarnar els seus personatges sense haver d'esperar cap miracle. Aquest estat és el de l'actitud general en escena o estat creador general. Seguint la partició metodològica del sistema, Stanislavski va descriure aquesta actitud tant des del vessant intern com des de l'extern. Començarem, respectant l'ordre cronològic i metodològic, per l'explicació de l'estat interior.

Gairebé a la fi del llibre sobre el procés de la vivència, Stanislavski analitza l'estat interior ideal per a la creació. Les forces motrius de la vida psíquica desperten tots els elements de la psicotècnia en el moment de crear. L'intel·lecte, la voluntat i el sentiment, amb les característiques de força, temperament i convicció que Stanislavski els atribueix, mobilitzen les forces creadores interiors. Ara bé, un cop tot és en acció, les forces motrius agafen dels elements certes partícules que les fan més actives en una mena de *feedback*: una interacció que fa que impulsors i elements sentin més fàcilment com a versemblant allò que està succeint a l'escena. Les forces motrius tenen, en principi, un paper motivador que es transforma posteriorment en regulador, en guia d'uns elements que al seu torn les influeixen i als quals concedeixen la seva energia i els fragments del paper que quedaren en l'ànima de l'actor en el seu primer contacte amb l'obra.

Guiats per les forces internes, els elements es van unificant cada cop més en direcció a l'objectiu global de l'artista en el paper. És la fusió dels elements de l'artista en el paper el que s'anomena «actitud interior en escena»: la descomposició de la vida espiritual del personatge elaborada en els elements és sintetitzada sota la guia de les forces psíquiques, cosa que possibilita la vivència interior. L'actor ha creat les circumstàncies, els objectius, el «si», les accions... De tot això, n'ha de sortir un estat «natural» sobre l'escena, un personatge gairebé humà. Direm que a la vida real aquests elements són inseparables: si a la vida hom actua, parla, d'una manera necessària, teleològica, cal portar aquesta necessitat a l'escena. Per fer-ho, hem de traslladar primerament a l'escenari l'estat real de l'home, habitual, que li permet actuar, fer, dir, adaptar-se a les circumstàncies. Diu Stanislavski:

«La cohesión de los elementos en el momento de la creación debe existir también en el estado interior correcto, que no se diferencia en nada del estado de la vida real.»

(O.C. II, pàg. 311)

No és difícil d'entendre que l'actitud interior correcta és la que possibilita que l'actor respongui a allò que succeeix a l'escena tal com ho podria fer a la vida. És l'estat que permet que l'actor es comporti de manera versemblant en unes certes circumstàncies, tal com ho faria

si aquestes circumstàncies fossin reals; és el que li permet, en darrera instància, adaptar-se a l'imaginari. Llegim novament Stanislavski:

«En la vida real, cada estado espiritual se forma por sí solo, naturalmente. Es siempre correcto a su manera, si se tienen en cuenta las condiciones de vida interior y exterior. En la escena ocurre lo contrario: bajo la influencia de las condiciones artificiales de la actuación en público se crea casi siempre un estado falso, teatral, y sólo raras veces el natural, próximo al normal en el ser humano.

»¿Cómo proceder cuando la actitud adecuada no surge por sí misma? En tal caso hay que llegar por medios artificiales a un estado casi igual al que experimentamos constantemente en la vida real. Para ello hace falta la psicotécnica...»

(O.C. II, pàg. 313)

És a dir, el que s'experimenta constantment a la vida real, amb les seves circumstàncies, «si», els seus objectes d'atenció, les seves accions i adaptacions, etc. Dit d'una altra manera: crear amb la imaginació totes les constants que podrien incidir en la vida espiritual del personatge si fos viu en realitat; fer-ho d'una manera lògica que permeti que l'artista s'hi instal·li i, tot percebent-les com a reals, com a veritables, fer viu el personatge; fer que l'home actuï d'una manera orgànica en unes circumstàncies imaginades. Per aconseguir-ho, l'actor ha de creure en aquesta construcció de la imaginació: la psicotècnia li proporciona les lleis que ha de seguir per tal d'assolir aquesta creença. Els elements, diu Stanislavski, amb llur veritat artificial, revelaran la memòria emotiva, que permetrà el sorgiment dels sentiments: màxima fita, demostració que hom ha aconseguit trencar la barrera i fer que els mecanismes naturals funcionin en un món artificial, imaginari.

Ara bé, encara que hom pugui aconseguir que els mecanismes naturals actuïn a l'escena, això no vol dir que aquests mecanismes no hagin d'estar sotmesos a control. En principi, perquè l'estat ideal en què aquests dispositius funcionen correctament a l'escena és molt inestable, i l'actor ha de corregir constantment les desviacions que el condueixen a una interpretació falsa. Diu Stanislavski que aquesta vigilància acaba per mecanitzar-se, i que a l'actor no li suposa cap problema desdoblarse i dur a terme les regulacions i correccions corresponents, sense deixar d'interpretar el seu paper, quan s'adona que hi ha quelcom que falla. Stanislavski cita Salvini, que diu:

«El actor vive, ríe y llora en el escenario, pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación, constituye el arte.»

(O.C. II, pàg. 316)

Se'ns acudeix novament la idea del «diderotisme sofisticat» que preveu no únicament la possibilitat que l'home separi l'emoció de la seva expressió, sinó que permeti la reproducció del procés emotiu, de tal manera que l'emoció pròpiament dita esdevingui controlable, la qual cosa, evidentment, constituiria una diferència fonamental entre l'emoció escènica i la real.

## 2.8. *ESTAT CREADOR EXTERN*

L'explicació de l'actitud externa és presentada només en textos fragmentaris, inacabats, la qual cosa fa que la nostra exposició sobre el tema no pugui ser tan completa com desitjaríem. Així com a l'estudi sobre els elements de l'encarnació havíem arribat a parlar, necessàriament, de la interacció entre l'interior i l'exterior, aquí retrobem una exposició més «física» de l'aparell extern de l'actor que ens fa pensar novament en la divisió metodològica del sistema. Diu Stanislavski:

«En todo el cuerpo hay un llamado a la acción. Se siente "el vapor a toda presión". A semejanza de los niños, uno no sabe adónde volcar el exceso de energía, y está listo a derrocharlo en lo primero que venga.

»Hacen falta un objetivo, una orden interior, un material espiritual, la vida del espíritu humano para encarnarla. Si no aparecen, todo el organismo físico se lanza en su busca con pasión y energía no inferiores a las de un niño.»

(*O.C. III*, pàg. 263)

És prou clar que aquest estat interior és com una mena de «posada a punt» que permet a l'actor expressar tot allò que l'interior li demana. Com l'actitud interior, l'exterior es compon dels elements corresponents: mímica, veu, entonació, llenguatge, moviment... El fet que Stanislavski consideri aquí l'actitud exterior com una mera disposició a actuar fa que es produeixi un desequilibri entre aquesta consideració i les conseqüències que havíem pogut extreure de l'estudi individualitzat de cadascun dels seus elements. Haurem de passar a l'anàlisi de l'actitud general per poder trobar la relació entre l'extern i l'intern que ara mateix ens manca.

## 2.9. *ESTAT CREADOR GENERAL*

Després d'afirmar que aquesta actitud general sorgeix quan les tres forces motrius de la vida psíquica actuen sobre els processos de la vivència i l'encarnació, és a dir, sobre els elements de l'actitud interna i



els de l'externa, respectivament, els quals inclou, Stanislavski la defineix així:

«En ella todo sentimiento, disposición o vivencia se reproducen externamente como reflejo. En estas circunstancias el actor responde fácilmente ante todos los objetivos planteados por parte de la obra, el autor, el director, y, finalmente, por él mismo. Todos los elementos espirituales y físicos de su estado de ánimo están alerta y acuden instantáneamente ante el llamado. Puede operarse con ellos como si fueran las clavijas o cuerdas de un instrumento. Si alguna se afloja, se ajusta y nuevamente todo está en orden.»

(O.C. III, pàg. 264)

Observem atentament aquesta definició. De bell antuvi, se'ns fa difícil diferenciar l'actitud interior de la general: tant si són únicament els elements de l'actitud interna els qui estan en disposició, com si ho són tots, el resultat és el mateix: obtenir l'expressió externa com a reflex de l'intern. L'actitud externa només ha de permetre la manifestació de l'intern. Tenim novament una sensació de desequilibri, sobretot si pensem que entre els elements citats per Stanislavski com a pertanyents tant a l'exterior com a l'interior n'hi ha de tan importants com la comunió o l'adaptació. També ens ha parlat de la influència directa de l'exterior sobre el sentiment, com en el cas del tempo-ritme. Per 'què en el cas de l'estat escènic general no es reproduceix una formulació interactiva? Hem de pensar que no som en el moment de la construcció de les condicions del sentiment, sinó en el moment abstracte de la millor disposició per a la seva manifestació.

Els problemes que de vegades presenta la qüestió de l'interior i de l'exterior a Stanislavski estan determinats, generalment, per la indiferenciació que hom tendeix a fer entre el procés d'anàlisi i la interpretació. Hom confon el moment de la preparació de les condicions de possibilitat del sentiment i la seva manifestació efectiva. Hem d'entendre que, per a Stanislavski, el procés del sentiment té dos moments diferenciats: el moment de la producció de la sensació interior, en el qual intervenen tant elements interns com externs, que són analitzats en el procés creador, i el moment en què la sensació interior produïda es manifesta de manera reflexa a l'exterior. Aquí és on es pot situar correctament el predomini de l'interior en la teoria de l'emoció que signà Stanislavski.

Un cop establert això, haurem d'entendre l'estat creador general, o l'actitud general a l'escena, com la combinació de dues funcions o virtuts fonamentals: la primera és, lògicament, i seguint l'ordre en què les presenta el mateix Stanislavski, la que implica la regulació dels elements —interiors i exteriors— que permeten en la seva síntesi la manifestació del sentiment; la segona, producte d'alguna manera de la

primera, és la constitució del funcionament del «comportament habitual» sobre l'escena, que permet l'experimentació de la sensació interior i la seva manifestació reflexa a l'exterior. L'estat general a l'escena és la definició de la paradoxa stanislavskiana, la paradoxa del comediant del teatre de la vivència.

Un darrer tret encara ens manca per analitzar en el tema de l'actitud de l'actor, que és estudiat per Stanislavski al capítol xiv del «procés de la vivència» (*O.C. II*) i que ens aclarirà alguns problemes. El seu títol ho diu tot: «El subconsciente y la actitud del actor en la escena». Amb motiu d'un exercici que comença amb l'alliberament de tensions mitjançant la seva localització, la relaxació i la justificació, un alumne arriba a «identificar-se» amb el personatge. Per explicar aquest fenomen d'inspiració, Tortsov narra una experiència pròpia en una broma que li varen fer uns amics, en la qual simulaven que anaven a operar-lo, va experimentar un estat en què la creença i el dubte s'alternaven. La il·lusió arribava a ser prou versemblant per sentir que les seves emocions eren iguals a com hageren estat en la realitat, encara que aquestes sensacions apareixien i desapareixien contínuament. Aquest estat és per a Stanislavski l'indici d'un estat en què hi ha molt de subconscient, l'estat a què hom ha d'arribar a l'escena. La línia de la creació subconscient no pot ser ininterrompuda, ja que si ho fos, experimentaríem les coses de la mateixa manera a la vida real que a l'escena, cosa que, segons Stanislavski, l'organisme físic i espiritual de l'home no aguantaria. L'actuació «subconscient», que comporta l'entrega total al paper i la fe absoluta en allò que passa a l'escena, només s'assoleix en moment aïllats. La resta dels moments únicament arriben a ser versemblants, però no són sentits com a veritables. En els moments veritables la vida humana de l'actor es confon amb la vida del personatge, de tal manera que no sabríem localitzar el límit de separació. És la identificació amb el personatge i, segurament, la inspiració.

Stanislavski afirma que sempre parteix de la vida normal de l'home a l'hora d'extreure els components del seu sistema. També el concepte de subconscient l'extreu de la vida quotidiana, en la qual troba la seva presència irrevocable:

«Estamos en muy buenos términos con el subconsciente. En la vida real se aparece a cada paso. Cada representación que nace en nosotros, cada visión interior, exige en uno u otro grado su presencia. Surgen de él y en cada expresión física de la vida interior, en cada adaptación, íntegramente o en parte se oculta también el dictado invisible del subconsciente.»<sup>66</sup>

(*O.C. II*, pàg. 339)

66. Més endavant tindrem oportunitat d'aclarir els problemes que presenta el concepte de «subconscient» que utilitza Stanislavski i les seves fonts, concretament, al capítol sobre la «Pràctica del Sistema».

Stanislavski no dóna una definició clara de que es, què conté i com actua el subconscient. Es limita a fer constar la seva existència i la seva influència, i intenta que aquesta influència es manifesti a l'escenari. Diu que sense el treball del subconscient la interpretació resulta falsa, forçada, i que només gràcies a la seva acció és possible el sorgiment de la vida a l'escena. Tot el sistema es dirigeix a estimular i fer actuar el subconscient. La psicotècnia portada al límit, diu Stanislavski, prepara el camí per al procés creador subconscient de la nostra natura orgànica, per a la identificació que comporta la inspiració, val a dir. Si en la vida normal el subconscient és present en tot, caldrà que l'actor, amb la correcta elaboració dels elements, creï la sensació de veritat necessària perquè el subconscient pugui actuar, és a dir, perquè s'incorpori a les adaptacions de la vida imaginària de l'obra i els doni la «realitat», la necessitat que les ha de fer reals. Quan la veritat es crea a l'escena, tot ocorre naturalment, i l'home-actor recupera la seva manera d'actuar habitual, en la qual les accions són absolutament justificades, i també els sentiments. És porser el subconscient que els justifica? Amb els elements hem reconstruït la vida del personatge i hem donat al subconscient el contingut necessari perquè pugui reaccionar i actuar de manera normal sobre allò que s'esdevé a l'obra. L'actor es torna definitivament impressionable per una realitat imaginària. No sempre, és clar. El subconscient s'ha d'articular sobre quelcom veritable: la tasca de l'actor és trobar les petites veritats humanes en cadascun dels elements, les quals creen el «jo sóc» i permeten així l'acció subconscient.

Després de tractar en general el tema del subconscient, Stanislavski analitza la tasca dels objectius i la relació entre tots dos aspectes. Hem vist ja com es treballava amb els objectius, com, de fragments i problemes petits, n'anaven sorgint de més grans i importants fins a arribar al superobjectiu. L'objectiu final de l'acció, segons Stanislavski, ens allunya dels objectius immediats, que deixen de ser autònoms per convertir-se en auxiliars d'aquest objectiu principal. Quan l'atenció és atreta pel propòsit final, l'immediat passa espontàniament al camp de la natura orgànica i del subconscient. Llegim atentament aquesta important declaració:

«Digo que cuando un actor se entrega a un objetivo importante, éste lo absorbe por completo. En estos momentos nada impide a la naturaleza orgánica actuar libremente, a su arbitrio, de acuerdo con sus propias necesidades y tendencias. La naturaleza se hace cargo de todos los objetivos pequeños que quedaron descuidados y con ellos ayuda al artista a acercarse a su propósito final en el que se ha concentrado toda la atención y la conciencia del actor.»

(O.C. II, pàg. 346)

Pensem que els objectius no tenen raó de ser en si mateixos, que són determinats per les circumstàncies, pels «si»...; en una paraula, pensem en la unitat indissoluble que aquests elements constitueixen a l'hora de construir la vida espiritual del personatge. Trobem moments subconscients en la línia d'acció, aquelles petites veritats que generaven les accions físiques, les visions... ¿Vol dir això que fem subconscients els paràmetres de la vida del personatge, amb la qual cosa l'actuació resultarà veritable perquè té unes motivacions reals i complica la natura orgànica de l'actor en la interpretació del personatge? Una de les bases del sistema és la que parla de la possibilitat d'arribar al subconscient per mitjans conscients. L'actor ha de procurar que el subconscient s'apodori cada vegada més de la seva tasca conscient. Per aconseguir-ho, la tasca conscient sobre els elements té la doble funció de proporcionar el contingut que s'ha de fer subconscient i de crear la veritat que permeti el pas d'aquest contingut al subconscient. Així s'aconsegueix reproduir l'estat natural a l'escena que idealment consistiria, en el cas de l'actuació subconscient, en el següent: la part conscient de l'actor-personatge estaria constituïda per les paraules i les accions de l'obra; la subconscient, per l'elaborat en els elements, que dona suport real al que succeeix sobre l'escena.

Stanislavski considerava que un dels elements més importants d'aquest suport real era la sensació de veritat elaborada per les accions físiques. A la fi de la seva vida creia que la veritat proporcionada per les accions era el punt de partença més segur per arribar a la creació orgànica: a partir d'ella, hom comença a creure en la construcció de la imaginació i comença a treballar subconscientment. Sembla que ara, definitivament, ja podem pensar que aquesta «creença» és la pedra de toc que sustenta la construcció del sistema. Les circumstàncies de la vida són reals, hi creiem d'una manera immediata, les creiem necessàries: no jutgem la realitat dels nostres actes de manera conscient, ja que troben en el subconscient la seva necessitat. El mateix ha de passar en el teatre. L'estudi, l'hàbit i la tècnica ens permetran fer pujar a l'escenari allò que és normal i quotidià en l'home. Cal preguntar-nos si Stanislavski considera que la creença produeix, en el millor dels casos, l'assimilació subconscient dels elements que creen la versemblança de l'acció escènica.

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

En el darrer pas del treball de l'actor sobre si mateix, en aconseguir que tots els elements componguin una sola línia ininterrompuda, diem que l'actor estava preparat per començar a crear. Però, com ja sabem per experiència, no trobem a la natura cap acte que no tendeixi a una finalitat concreta: també la creació l'haurà de tenir. Després

d'haver aconseguit posar en perfecte ordre i disposició tots els elements de la capacitat creadora, hom haurà de definir el seu objectiu. El destí de les forces creatives serà el que acabarà d'arrodonir la tasca de l'actor tot donant-li el sentit global.

Quina ha de ser aquesta finalitat? Per a Stanislavski, l'objectiu final de la creació és transmetre el material espiritual que guia el dramaturg a escriure l'obra que es representa. Idees, sentiments i intencions de l'autor que es materialitzen en la idea dominant de l'obra que l'actor haurà d'aconseguir fer arribar a la platea. Aquesta serà la finalitat essencial que mobilitzarà definitivament les forces psíquiques i els elements de l'actitud interior: el superobjectiu. Tot el que s'esdevé a l'obra, els objectius, les accions, els pensaments i de l'artista relacionats amb el personatge, hauran de tendir a aconseguir el que Stanislavski anomena també «principi vital de l'actor». Però aquesta tendència no pot ser merament formal. El superobjectiu ha de tenir suficient poder d'atracció per aconseguir que en l'actor sorgeixi una aspiració real vers l'acompliment de la finalitat recercada. I aquesta aspiració serà la que proporcionarà a l'actor el darrer impuls per a la creació i el més fort: el que complica tota la seva vida amb l'obra i fa sorgir el desig indispensable per a la creació.

Perquè el superobjectiu sigui capaç de dur a terme la seva tasca, diu Stanislavski, haurà de correspondre a la idea concebuda per l'autor i alhora haurà de tenir incidència en l'ànima de l'actor, que el recercarà amb l'intel·lecte, el sentiment i la voluntat. Necessitarà ineludiblement un superobjectiu conscient, una idea interessant, però també necessitarà el superobjectiu que neix de l'emoció i estimula la seva personalitat i el que sorgeix de la voluntat i s'emporta el seu ésser físic i espiritual. D'altra banda, el superobjectiu ha de ser formulat de manera que permeti manifestar la individualitat sensible de l'actor i que aquesta no s'aparti de la idea de l'autor. En altres paraules, l'actor ha de fer seu el superobjectiu trobant-hi l'essència interior pròpia al seu mateix esperit, que actuarà sobre les seves forces psíquiques i els elements facilitant el seu treball creatiu. D'aquesta manera, el superobjectiu pot excitar de diferent forma els actors que realitzen un mateix paper, que l'introdueixen en el seu esperit amb trets personals irreductibles en els quals es manifesta la seva complicitat. ¿Com és possible que el superobjectiu, amb la seva atracció, faci sorgir aquestes diferents respostes i complicitats? Segons Stanislavski, és possible perquè el superobjectiu fa que sentim inadvertidament allò que és ocult al nostre subconscient. Caldria dir que el superobjectiu «ben trobat» atrau el nostre subconscient i els nostres desitjos, requisit indispensable per a la vivència.

Quan Stanislavski es disposa a parlar del procés de recerca que hom ha de seguir per arribar a l'afirmació del superobjectiu, ens parla d'un mètode que no ens és desconegut. Com en el treball sobre les unitats i objectius la denominació era el tret decisiu que amb la seva

precisió els conferia força i importància, també en el cas del superobjectiu és determinant l'elecció del nom. De la precisió del món i de l'acció que comporta —recordem que per als objectius hom utilitzava un verb— depèn l'orientació definitiva de l'obra. Ara bé, triar aquest nom no és quelcom que es pugui fer en un primer intent de forma definitiva. Molt sovint, diu Stanislavski, el veritable superobjectiu només és trobat després de la representació en públic, quan amb les seves reaccions ajuda l'actor a arribar a la veritable interpretació profunda de l'obra. L'actor no haurà d'oblidar mai el superobjectiu, sorgit del contingut més íntim de l'obra, si no vol perdre la línia de vida que representa. El superobjectiu ha d'influir, ha de penetrar en els elements creadors i ha d'ajudar l'actor a mantenir l'atenció en la línia de vida del personatge facilitant-li la manifestació del sentiment. No cal dir que si es produeix un conflicte entre el superobjectiu i les aspiracions interiors i personals de l'actor, el resultat és nefast.

Un cop l'actor ha assolit l'actitud interior adequada, comença a esbrinar les parts, els detalls de la vida interior del personatge i la seva pròpia vida a l'escena. En aquest estudi anirà aclarint el propòsit de l'obra i del personatge. És només quan hagi comprès la finalitat de la creació que les forces motrius i els elements seguiran el camí que els ha de menar al superobjectiu, el camí que d'alguna manera ha dibuixat l'autor. Aquesta tendència activa de les forces motrius de la vida psíquica de l'actor en el seu paper és el que Stanislavski anomena «acció contínua de l'actor en el seu personatge». Diu:

«Luego, la acción interna del actor es una prolongación directa de las líneas que siguen las fuerzas motrices de la vida psíquica, que tienen su origen en la mente, la voluntad y el sentimiento. Si no existiera la acción continua, todas las unidades y objetivos de la obra, las circunstancias dadas, la comunión, la adaptación, los momentos de verdad y fe quedarían separados entre ellos, sin la menor esperanza de revivir.

»Pero la línea de acción continua reúne en un solo haz a todos los elementos y los dirige hacia el objetivo general.»

(O.C. II, pàg. 326)

La tendència vers el superobjectiu genera l'acció contínua que, en darrer terme, és la línia de la vida interior del personatge, que rep la seva identitat i cohesió en aquesta tendència. Si els elements no són ordenats en el fil de l'acció, l'actor no estarà actuant en les circumstàncies donades ni podrà activar el «si»...; no arribarà a crear la vida de l'esperit humà, sinó que només n'interpretarà fragments més o menys ben resolts. I recordem que el que pretén precisament el sistema és arribar a crear aquesta vida. Si l'actor ha aconseguit lligar el fil de

l'acció en la tendència al superobjectiu, la representació gràfica d'aquesta línia seria la següent:



Les diverses línies petites que formen la vida del personatge, interrelacionades de manera lògica i coherent, condueixen al superobjectiu. Si aquest no és ben definit, cadascuna de les línies curtes agafa una direcció diferent:



Ara, l'obra és desintegrada en fragments dispersos i no arriba a assolir una existència coherent, i els elements no resulten adequats per al funcionament global. Fins aquí hem assenyalat els problemes que presenta la manca de superobjectiu, però encara hi ha una darrera qüestió a aclarir. Sabem que, a les obres ben construïdes, el superobjectiu i l'acció contínua sorgeixen naturalment. Si hi volem introduir un tema estrany, una tendència que no està relacionada amb el seu contingut, el superobjectiu i l'acció contínua només són establerts de manera parcial, amb la qual cosa l'obra perd la coherència. Gràficament, Stanislavski ho representa així:



Ara bé, hom pot trobar tendències que estiguin d'acord amb el superobjectiu i que, per exemple, en empeltar una idea nova a una obra clàssica, permeti la seva actualització. En aquest cas, la línia d'acció contínua no pateix, senzillament perquè la tendència es transforma en superobjectiu. Gràficament:



Després d'haver vist les diverses variants de la línia contínua d'acció, Stanislavski introdueix un nou concepte i augmenta la possible confusió del text. Diem que l'augmenta perquè l'actor pot haver

detectat. que Stanislavski parla del personatge i de l'obra sense gaire discerniment. De fet, la definició d'acció contínua remet a l'actor i al personatge: es tracta de l'acció contínua de l'actor en el personatge, però, en parlar de les tendències, sembla que Stanislavski parli d'una acció contínua global. Considerem que no pot ser així, malgrat que Stanislavski anomeni aquí l'acció contínua «acció central». Mantindrem que la línia d'acció ho és de l'actor en el personatge, la qual cosa vol dir que hi haurà tantes línies com papers, que són les que en darrera instància, no sense confusió, es podrien reunir en una «acció central». Ara hem de preguntar-nos ¿totes aquestes línies tendeixen al superobjectiu? Si això fos així, ¿on queda l'objectiu propi de cada personatge? Recordem que el superobjectiu ho és de l'actor, però que aquest superobjectiu es construeix a partir de l'obra i de les contradiccions que recorren l'acció dramàtica. Stanislavski afirma que de la mateixa manera que hi ha la línia d'acció contínua hi ha d'haver la línia d'acció contrària. ¿Vol dir això que hi ha personatges-actors que menen al superobjectiu i personatges que van en la direcció contrària? Diu Stanislavski que la línia d'acció contrària també és formada de moments aïllats de breus línies de la vida de l'actor en el seu personatge. Creiem sincerament que Stanislavski cau en una confusió. Concretament, sembla que confongui el superobjectiu, que ho és de l'obra, amb l'objectiu del personatge, que és el que hauria de definir la posició respecte del superobjectiu. És un error simple, produït per la manca de definicions clares: el superobjectiu surt de les mateixes contradiccions de l'obra. És clar que tots els personatges, tant els que podríem anomenar positius com els negatius, tendeixen a la realització del superobjectiu, però la relació amb aquest és del mateix actor, no del personatge. Tot això es pot col·legir del text stanislavskià. El que dificulta les possibles interpretacions és una exposició descurada, fragmentària, que barreja els diferents nivells de l'actor, el personatge i l'obra.





## Capítol 3

### La pràctica del Sistema

En fer l'exposició del sistema hem acomplert l'estudi de la primera de les dues parts en què Stanislavski dividia el treball creador: el treball de l'actor sobre si mateix. Ara iniciarem la segona etapa, el treball interior i exterior sobre el paper, que en la definició primerenca que en donà Stanislavski a *Mi vida en el Arte* (pàg. 428) consisteix en «l'estudi de l'essència de l'obra dramàtica, del nucli que hauria servit per a la seva creació i que determina el seu sentit, com també de cadascun dels papers que componen i integren l'obra en qüestió». Es tracta de «posar en obra el sistema», de la seva pràctica concreta, i és en aquesta pràctica que sorgiran els problemes fonamentals. Fins ara, hem pogut analitzar diferents tècniques d'apropament a l'emoció que Stanislavski utilitzava sobre exercicis improvisats o sobre experiències concretes: ara es tractarà d'arribar a l'emoció des de la perspectiva d'una obra acabada, amb totes les determinacions i restriccions que l'obra imposa.

Ens hem pogut adonar, fins aquí, que els criteris stanislavskians, ja en l'exposició del mateix sistema, van anar evolucionant des d'una formulació purament psicològica i introspectiva a una nova valoració de les possibilitats d'accedir a l'emoció per vies exteriors. Aquesta evolució és encara més marcada en la seva pràctica, que defineix dos moments en el pensament stanislavskià amb dos referents ben diferenciats: a la primera època, la introspectiva, el referent és la memòria emotiva o dels sentiments, via directa vers l'emoció a la qual es dirigeixen la resta dels elements; la segona etapa, que podem anomenar provisionalment «exterior», té com a referent l'acció, i fa que aquesta no sigui considerada únicament com a suport de l'emotiu, sinó com quelcom que hi incideix més directament.

Per estudiar aquestes dues vies, ens basarem en dos textos fonamentals editats dins el quart volum de les obres completes titulat *El treball de l'actor sobre el seu paper*. D'una banda, el material sobre *Llàstima de seny!* de Griboiedov, que fou redactat entre 1916 i 1920, ens servirà per a l'exposició de la tècnica introspectiva; de l'altra els materials sobre *L'inspector*, de Gògol, que Stanislavski titula *La percepció real de la vida de l'obra i el personatge*, datat els anys 1936 i 1937, ens informará de les seves darreres descobertes.

### 3.1. «LLÀSTIMA DE SENY!»

Val a dir, abans de començar l'exposició del text stanislavskià, que la primera metodologia de treball que representa es basa en la consideració profunda del contingut del text dramàtic. És el que en el llenguatge teatral s'anomenà «treball de taula», en el qual s'estableixen les línies de pensament, imatge i acció de cada personatge que, un cop elaborades les condicions generals de l'obra, com ara l'ambient, el context històric, etc., hauran de ser materialitzades, com a darrer pas del procés, en la pràctica escènica on s'han d'articular les tres línies establertes teòricament que, en la seva relació, provocaran el sorgiment de la quarta línia recercada: la del sentiment.<sup>1</sup> És evident que aquest mètode troba la seva fonamentació en les circumstàncies i la memòria emotiva, alhora que considera essencials els elements de la psicotècnica i referma el caràcter auxiliar de la tècnica externa. Anàlitzem-ho concretament.

Stanislavski divideix, en el text que comentem, el procés de treball sobre el paper en quatre grans períodes: Reconeixement, Vivència, Encarnació i Persuasió. El període de Reconeixement, amb el qual comencem el comentari, és el període de preparació i és subdividit en cinc apartats fonamentals: Primera Trobada amb el paper, Anàlisi, Creació i Animació de factors circumstancials exteriors, Creació i Animació de les circumstàncies interiors i Apreciació dels fets i esdeveniments de l'obra.

La Primera Trobada amb el paper, que es produeix a la primera lectura, rep la seva importància del fet que suposa l'aparició de les primeres impressions, autèntiques, que l'actor experimenta davant el personatge que li ha estat assignat, les quals deixaran empremtes inesborrables tot formant la part bàsica de la futura imatge del paper. Per poder captar aquestes impressions, l'actor haurà d'estar en una disposició anímica de concentració espiritual. També haurà d'estar físicament ben disposat, per allò de les influències exteriors. Com que en el llenguatge teatral «conèixer significa sentir», haurà de deixar la

1. Per a aquest resum del sistema introspectiu ens hem basat en Serrano (vid. bibliografia), director format en el mètode principalment a Romania, i avui un dels grans especialistes en Stanislavski.

preponderància de l'intel·lecte de banda i procurar que el text penetri tant en la seva raó com en el sentiment i la voluntat i que exciti la memòria afectiva.<sup>2</sup> Per aconseguir-ho, l'haurà d'ajudar el lector que, havent après d'un literat la manera de copsar la línia fonamental de l'obra, haurà de suggerir a l'actor la idea i els sentiments que portaren l'autor a escriure-la.

Ara bé, diu Stanislavski que en aquesta lectura és gairebé impossible que l'actor arribi a copsar cap línia fonamental: els moments que se li presenten d'una manera viva són només els que tenen afinitat amb la seva pròpia natura i són familiars a la seva memòria afectiva. D'aquí ve la importància i la potència de les primeres impressions: poden ser un gran suport per a l'èxit si són correctes, però poden crear greus dificultats si no ho són, és a dir, si s'avenen o no realment amb l'obra i el paper. Hom les ha de saber trobar a la primera lectura, que gaudeix del favor de l'inesperat i espontani. En un greu avís, diu Stanislavski que les lectures posteriors ja seran estèrils per a l'intuïció creadora.

El segon pas és el de l'Anàlisi, que Stanislavski considera un reconeixement del tot a través de l'estudi de les seves parts. Però no es tracta d'una anàlisi merament racional: la raó hi té un paper auxiliar.

«Al artista le es necesario un tipo de análisis diferente del utilizado por el científico o el crítico. Si el resultado del análisis científico es la idea, el del análisis artístico debe ser el sentimiento. En el arte, la creación es obra del sentimiento, no de la razón. Al primero le pertenece la iniciativa y el principal papel en la creación. Lo mismo sucede en el proceso del análisis.»

(O.C. IV, pàg. 56)

L'anàlisi és coneixement, diu Stanislavski, però conèixer significa sentir. És aquesta mena de coneixement sensitiu que facilita la penetració en l'inconscient, que conforma les nou dècimes parts de la vida. Aquest vessant inconscient de la vida haurà de ser reconegut per la intuïció creadora, l'instint artístic i la sensibilitat superconscient.<sup>3</sup>

2. És de remarcar que en el text que comentem, immediatament anterior a l'any 20, Stanislavski utilitza encara el terme «memòria afectiva» en lloc del de «memòria de les emocions».

3. El terme «superconscient» és extret per Stanislavski de la terminologia del ioga, però en un sentit diferent. L'editor soviètic cita un text del mateix Stanislavski —del qual no dóna la referència— que diu: «Dicen que se trata de una secreta y milagrosa intuición que viene desde lo alto, de Apolo o de Dios. Pero yo no soy un místico y no creo en esto, aunque en el momento de la creación me gustaría creer en ello, para mi propia animación». De fet, com veurem més endavant, el terme «superconscient» es relacionarà de forma directa amb el de «subconscient», que Stanislavski adoptà al final de la dècada dels vint. No obstant, hem de tenir present

Stanislavski divideix en cinc estadis l'Anàlisi del Reconeixement: 1) l'estudi de l'obra; 2) indagació espiritual, o d'un altre caire, per a la creació de l'actor; 3) recerca de material anèleg tancat en el mateix artista (autoanàlisi), material format per records personals vius en els quals participen tots els sentits i que són a la memòria afectiva per coneixements intel·lectuals, per l'experiència de la vida, etc.; 4) preparació dins de l'esperit per al sorgiment del sentiment, tant del vessant conscient com de l'inconscient, i 5) recerca d'estímul creators per a les parts de l'obra que no foren il·luminades a la Primera Trobada amb el paper.

A la pregunta sobre com s'ha de dur a terme aquesta anàlisi, Stanislavski contesta que hom ha de recórrer, com a motor, a la raó, que ens ajudarà a evocar el treball superconscient del sentiment, tot seguint un dels principis fonamentals del sistema. En efecte, després de tota una sèrie de raonaments obscurs, en els quals diu Stanislavski que la raó afirma que els millors estímuls per a la intuïció i l'anàlisi sensitiva són la passió i l'entusiasme artístic, la qual cosa li serveix per justificar la pretesa anàlisi del sentiment, la raó ix com a salvadora quan la passió i el sentiment no es posen a treballar per si mateixos. Aquesta ens planteja una discussió del paper i de l'obra en diferents nivells, que són els següents: 1) pla exterior dels fets, esdeveniments, ficció i factura de l'obra; 2) pla costumista, que tracta els problemes de classe, nacionals, històrics...; 3) pla literari, que tracta la ideologia i l'estil, amb matisos filosòfics, ètics, religiosos, etc.; 4) pla estètic; 5) pla psicològic, que tracta dels desitjos creadors, la lògica i conseqüència dels sentits, elements de l'ànima i llur estructura, etc.; 6) pla físic, amb les lleis lògiques de la natura corporal, caracterització exterior, etc., i 7) pla de les sensacions creadores del mateix artista, que, segons altres escrits del mateix Stanislavski, havia de comprendre l'anàlisi de l'estat d'ànim creador, l'anàlisi del personatge sobre la base de les noves sensacions de l'actor i la fusió de les sensacions de l'actor amb les del personatge. No ens entretindrem a analitzar cadascun d'aquests set nivells, cosa que ens ocuparia molt d'espai, perquè no té importància decisiva en la finalitat que ens proposem. Només un comentari: Stanislavski observa que els diversos moments de la dissecció segueixen una línia que va de la forma exterior de l'obra fins a la seva essència espiritual. Aquesta és la manera de conèixer les circumstàncies donades per l'escriptor per poder arribar a sentir la veritat de les passions, o com a mínim la seva versemblança, en mig de les circumstàncies animades, que ja hem tractat en l'exposició del

que a la seva teoria la incorporació del «subconscient» al treball de l'actor sempre anirà lligada al concepte d'inspiració i a la intuïció que tot ho soluciona. És potser encara la influència de les pràctiques orientals la que es manifesta a la fi del Sistema, com ho feia al principi en parlar de passar «a través del conscient a l'inconscient» —terme que també utilitza Stanislavski i que discutirem més endavant.

sistema i que donen lloc als següents passos del reconeixement.

Tant l'animació de les circumstàncies interiors com la de les exteriors són basades en allò que Stanislavski anomena «imaginació activa», que nosaltres ja coneixem: l'actor haurà de ser, en principi, espectador de la seva pròpia imaginació, que més tard li oferirà la possibilitat d'integrar-se al seu somni com a protagonista. Diu Stanislavski:

«Todo hombre vive su vida real, auténtica, pero también puede vivir la de su imaginación. La naturaleza del artista es tal, que la vida imaginaria le es a menudo más grata e interesante que la real; su imaginación posee la propiedad de acercarse a la vida ajena adaptándola a sí mismo, hallando rasgos afines y situaciones comunes que le producen algunos momentos de emoción; sabe crear una vida ficticia de su agrado, bella, plena de contenido interior, afín a su naturaleza.»

(O.C. IV, pàg. 77)

En l'animació de les circumstàncies exteriors, l'actor ha d'aconseguir aparèixer ell mateix dins de la forma de vida i l'ambient creat per la imaginació: ha d'advertir la construcció imaginativa que l'envolta com a quelcom real. A partir d'aquí, l'actor, sentint-se personatge principal integrat en el somni de la imaginació, pot començar a desitjar i a actuar. Ha començat la forma activa de la imaginació que s'haurà de completar amb l'animació de les circumstàncies interiors.

És en aquest moment que l'artista ja es reconeix des del seu propi sentiment i sensacions i no des del text i l'anàlisi conscient. Ara ha d'aconseguir el desplaçament que el porta des de ser espectador de la seva imaginació, en la qual es veia «exteriorment inclòs», fins a ser-ne pròpiament personatge actiu, tot transformant-se mentalment en un dels papers de l'obra. És la creació de l'estat que Stanislavski anomena «jo existeixo», és a dir, jo visc, jo penso, jo parlo dins de les circumstàncies de l'obra. L'actor s'ajudarà amb objectes i amb objectius imaginaris per tal de sentir la seva realitat. Inventa accions imaginàries, segons les circumstàncies, que li proporcionen la possibilitat de sentir-se'n protagonista: quan ho aconsegueix, descobreix en ell mateix una transformació que li fa prendre actituds personals respecte als esdeveniments exteriors plantejats per la imaginació i fa néixer el desig d'actuar que s'ha de concretar en el procés de la Vivència.

El darrer període del Reconeixement consisteix en una confirmació, en una repetició del treball dut a terme fins aquí: ajuda a establir la relació directa entre les circumstàncies interiors i exteriors de l'obra. És un darrer esforç de l'actor per introduir-se en els fets i poder jutjar sobre la seva transcendència amb la seva pròpia voluntat i amb els impulsos del seu propi sentiment. La diferència fonamental d'aquest treball amb l'anterior és que aquí l'actor es basa en els fets de l'obra,

mentre que abans deixava anar lliurement la seva imaginació. Jutjar els fets a partir de l'experiència personal fa que puguin ser considerats autèntics, part de la realitat on hom viu; fa que es comencin a comprendre el sentit interior, les tendències i objectius dels personatges, les seves relacions. Llegim Stanislavski:

«En resumen, apreciar los hechos significa conocer, sentir el esquema interior de la vida del hombre. Apreciar los hechos significa convertir los acontecimientos y toda la vida creada por el autor en experiencia propia. Apreciar los hechos significa hallar la clave para descifrar los enigmas de la vida interior y personales del personaje representado, que se encuentran ocultos detrás de los hechos exteriores y del texto de la obra.»

(O.C. IV, pàg. 99)

Aquí es tanca el període del Reconeixement. L'actor ha aconseguit introduir-se per mitjà de la seva imaginació en el món de l'obra i del personatge que haurà d'encarnar. S'hi reconeix, i el comença a considerar real. Ha preparat les circumstàncies donades i ha sentit el desig d'actuar. Ara, el somni de la imaginació s'haurà de fer «viu»: arriba el moment de la creació de la veritat de les passions, de la qual cosa s'encarregarà el segon moment del procés creatiu, el de la Vivència.

Quan l'actor ha après a «ser» en les «circumstàncies donades», quan ha sentit l'impuls d'actuar que li permet prendre part activa en la seva imaginació, però encara no ha actuat d'una manera real, tangible, l'impuls d'acció encara no és l'acció mateixa. Ara bé, si hem de seguir la hipòtesi del treball stanislavskià d'aquesta primera època, l'impuls provoca l'acció interior i aquesta, al seu torn, provocarà l'acció exterior. Stanislavski aprofita aquest moment per aclarir la definició d'acció que ja utilitzava: acció de l'ànima en front de l'acció externa, representativa. Aquesta acció de l'ànima es forma en una successió de processos, de períodes, de moments, cadascun dels quals està marcat pels desitjos d'impulsos que empenyen l'acció a aconseguir el seu objectiu. Escoltem:

«La acción escénica es el movimiento que va desde el alma hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, desde lo interior a lo exterior, desde la vivencia hacia la encarnación. La acción escénica es la tendencia hacia el superobjetivo, siguiendo la línea de la acción central.»

(O.C. IV, pàg. 105)

L'acció és, principalment, activitat espiritual que justifica i dóna vida a les accions exteriors. Els afanys i els impulsos són la llavor de la vivència. Aquests desitjos que menen a l'acció hauran de ser presos

com a propis per l'actor: un dels pressupòsits bàsics del sistema és la impossibilitat de sotmetre's a desitjos aliens, de la mateixa manera que no podem viure sentiments que no són propis. Els desitjos i sentiments aliens només poder ser acomplits i expressats d'una manera mecànica, representativa, que exclou la vivència. Però, ¿com fer que els desitjos del personatge siguin acceptats per l'actor i ajudin a l'acció escènica i que hom pugui passar d'aquesta manera de la imaginació a la vivència? La tasca fonamental serà la desenvolupada pels objectius.

Els objectius han de resultar atractius per a la sensibilitat, la raó, la voluntat, i han de ser capaços de despertar la «natura orgànica». En ser interessants, han de desvetllar l'anhel i l'acció: han de provocar l'esclat dels desitjos, han de crear els impulsos interiors, que donen com a resultat aquesta acció recercada. Per a Stanislavski, la vida a l'escena és una cadena ininterrompuda de problemes, objectius i solucions sobre la qual s'haurà d'articular la línia del sentiment.

N'hi ha de tres tipus, d'objectius creadors: racionals, emocionals i volutius. Els primers són de caràcter conscient, i gairebé no hi participen el sentiment i la voluntat: són poc atractius i encara menys escènics, ja que no són capaços de comunicar la vida a les paraules. Els objectius de la voluntat estan tan lligats als del sentiment que és difícil fer abstracció dels uns per parlar dels altres. Finalment, l'objectiu emocional superconscient atrau la voluntat creadora i suscita la seva força: la raó només n'ha de comprovar els resultats. Amb aquest objectiu emocional sembla que s'han de solucionar tots els problemes de l'actor, però, com sempre, en partir del superconscient, aquest procés és incontrollable. Tanmateix, també com sempre, hi ha una solució que barreja l'emotiu i el conscient, uns objectius emocionals conscients que afecten la voluntat per via doble: pel vessant del sentiment i pel de la raó.

Un altre tipus d'objectius, no tan ben considerats per Stanislavski en aquesta primera època, són els objectius mecànics, que incideixen directament sobre la memòria muscular de l'actor: a còpia de repetir-los, es converteixen en hàbits físico-motors, i acaben per ser duts a terme espontàniament i inconscientment.

L'objectiu genera el desig, l'impuls d'acció, que en el teatre és condicionat per la necessitat de comunicar quelcom a la resta de personatges o als espectadors. Perquè la commoció desiderativa que suposa l'objectiu sigui possible, l'actor haurà de seguir una sèrie de normes per a la seva nominació: Stanislavski repeteix aquí les teories sobre la condició del verb, més adequat per a l'acció, la persuasió i el «jo vull». Ara bé, aquests objectius han de ser realitzats tan interiorment com exterior, la qual cosa fa que Stanislavski els divideixi, com ja sabem, en físics i psicològics elementals. L'observació d'aquests objectius immediats ha de conduir l'actor a la vivència: ¿no és aquest el procediment de la vida quotidiana? L'actor repeteix a l'escena les lleis orgàniques de la seva natura, la conseqüència habitual i lògica



d'objectius i accions. L'actor, que es troba en mig de les circumstàncies imaginades, aprèn, mitjançant l'emoció i l'experiència, els objectius i tendències del personatge, els seus sentiments. Aquest aprenentatge, convertit en hàbit, fa que l'actor experimenti sensacions i sentiments anàlegs als del personatge que ha d'encarnar (*O.C. IV*, pàg. 115) i que comenci realment i efectiva el procés de la Vivència. Per tal d'assegurar els resultats d'aquest període de la creació, l'actor es veu obligat a compondre la partitura espiritual del paper, en la qual mantindrà el més mínim moment de la vida del personatge ocupat per objectius creadors que l'allunyan del convencionalisme. En aquesta partitura hom establirà la cadena d'objectius físics i psicològics elementals que, en ser executada, anirà acomplint pas a pas els objectius més generals. L'hàbit haurà de fixar aquests objectius elementals, també anomenats objectius naturals de la vida, amb la qual cosa fixarà al seu temps les vivències. D'aquesta manera progressiva s'anirà formant la segona natura, la segona realitat de l'actor (*O.C. IV*, pàg. 123).

Però l'execució de la partitura dels objectius elementals no és encara l'assoliment complet de la vivència: manca arribar als aspectes més importants, on es reflecteix la veritable individualitat del personatge que, per sorgir, necessita una partitura més profunda, formada per objectius que puguin atreure la voluntat, la raó i tot l'ésser de l'artista. Hom ha de trobar allò que defineix l'estat general, sota la disposició del qual es realitzen els objectius de la partitura, que els proporciona una nova justificació i un motiu espiritual. Aquest estat d'ànim sota el qual s'executa novament la partitura elemental és anomenat per Stanislavski «tonalitat de l'ànima» (*O.C. IV*, pàg. 124). La tonalitat no introdueix cap modificació en la partitura, no hi afegeix res: influeix en la manera de dur-la a terme. ¿Què passaria si la partitura de Txatski la matiséssim amb la seva passió amorosa per Sofia?: es convertiria en una partitura «espiritual subtilitzada», és a dir, «psicofísica». Són les paraules del mestre. Per poder realitzar aquest treball de «subtilització», l'actor necessita un treball previ consistent a reconèixer la natura de la passió que ha de representar.

«Hay que trazar la línea sobre la que sigue y se desarrolla en el individuo la pasión; es necesario conocer, sentir los elementos que componen la pasión amorosa; es necesario componer un esquema general que sirva de trama sobre la que el mismo sentido creador, consciente o inconsciente, vaya bordando los inconcebibles y complejos diseños de la pasión amorosa.»

(*O.C. IV*, pàg. 126)

L'actor farà un esquema sentimental basat en l'observació i l'experiència i guiat, més que pel cervell i la ciència, pel seu propi

sentiment. Haurà de tenir present que tota passió és un procés evolutiu, i que en aquest procés hi ha moments contradictoris, una multitud d'estats, sensacions, vivències i fins i tot sentiments diferenciats. A cada passió, diu Stanislavski, des del seu inici fins al darrer esclat, hi podem trobar gairebé tots els sentiments i estats humans. L'actor haurà de pensar, així, no en la passió mateixa, sinó en els moments que la integren, que li permetran interpretar-la gradualment i progressivament, i no com la fúria sobtada que hom acostumava a veure sobre l'escenari, diu Stanislavski. L'actor ha d'aprendre a «viviseccionar» el text del personatge, és a dir, a saber extreure'n els elements que componen els fragments i objectius que formen la passió humana, que s'avenen amb l'esquema de la passió que ell ha dibuixat tal com la sent i que, segons Stanislavski, té molt de comú amb la manera de sentir les passions els altres homes, fins al punt que constitueix una mena d'essència de la passió. Veiem aquí presents els pressupòsits d'universalitat basats en l'acord intersubjectiu facilitat per la introspecció. El text s'haurà d'adaptar a l'esquema interior de les passions en una proposta racionalista fins a l'extrem, malgrat que l'esquema pugui sorgir del sentiment de l'actor... Les dificultats són òbvies.

Diu Stanislavski que, aprofundint la tonalitat, anem trobant objectius cada vegada més amplis i més importants, i arribem al més profund de l'ànima, al «centre de l'ànima» i al «Jo ocult», on els sentits humans viuen en estat material i orgànic. És allí on els objectius es fonen en un superobjectiu últim i únic que justifica i engloba tots els problemes i que constitueix el missatge de l'obra. El superobjectiu central ho comprèn tot: el transcendental, el superconscient, la vida de l'esperit de l'autor —en aquest cas, Griboiedov— i allò que el féu escriure. La creació de l'artista es definirà, ja ho sabem, per la tendència del superobjectiu i la seva execució dinàmica. És això el que s'anomena acció central de l'obra i el paper. Superobjectiu i acció central determinen l'ordre de fragments i vivències que permet la creació de la vida de l'esperit humà. Diu Stanislavski:

«Hay que saber componer la partitura, los objetivos físicos y psicológicos vivos y activos; es preciso unificar la partitura en un único superobjetivo; es necesario saber tender hacia el superobjetivo i realizarlo. Todo ello conjuntamente, es decir, el superobjetivo (deseo), la acción central (tendencia) y la ejecución de ambos (acción) componen el proceso creador de la vivencia.

»Así pues, el proceso creador de la vivencia consiste en la creación de la partitura del personaje, el superobjetivo y la ejecución dinámica de la acción central. Reside en la realización de la partitura y en la más honda tonalidad del alma.»

(O.C. IV, pàg. 142)

Ja hem acabat el treball en la línia conscient de la creació, la tasca de la raó. Ara, l'actor està preparat per introduir-se en el món de l'inconscient, on no pot arribar amb l'intel·lecte, sinó amb el sentiment. La tècnica ha de deixar pas a la natura creadora. Stanislavski argumenta sobre aquest traspàs tot basant-se en les afirmacions d'Elmar Gets i H. Modski (vid. nota 3 d'aquest apartat). Stanislavski presenta en aquest text una tríade de conceptes que no és gaire ben definida: inconscient, subconscient i superconscient. Mentre inconscient i subconscient semblen designar el mateix, és a dir, allò que és fora del domini de la consciència, el superconscient sembla identificar-se amb la natura orgànica de l'home. Malgrat que mai no va tenir contacte amb Freud, defineix l'in(sub)conscient com «font de vida "viva"», i el atribuint-li un estatut dinàmic, i com el més íntim «Jo» on es troba amagat el principal material espiritual (O.C. IV, pàg. 144 i ss.). No el podem definir per mitjà de paraules ni podem prendre consciència dels sentiments i estats que conté. Però atenció!, que a això també li diu superconscient, amb la qual cosa, després del garbuix terminològic, sembla que tot arriba a bon terme. En efecte, posteriorment, Stanislavski va fondre la visió tòpica i la funcional en l'únic terme «subconscient». Llegim:

«Cuanto más sutil sea el sentimiento; cuanto más irreal, abstracto, impresionista, etc., tanto más superconsciente será, es decir, más cerca estará de la naturaleza y más alejado de la conciencia...

»... De modo, pues, que el único acceso a lo inconsciente es a través de lo consciente. El único acceso a lo superconsciente, a lo irreal, es a través de lo real, a través de lo ultranatural, es decir, a través de la naturaleza orgánica y su normal y no violada vida creadora.»

(O.C. IV, pàg. 145)

Ara podem entendre que els treballs de preparació de l'actor sobre si mateix i en el paper preparen el camí per a la inspiració, que només li arriba quan tot està ben disposat. D'aquí ve la importància dels mètodes tècnics convertits en segona natura de l'actor. Aquesta tècnica proporciona l'estat d'ànim «genuïnament creador»: la mateixa natura orgànica sobre l'escenari, que permet la manifestació del superconscient, l'arribada de la inspiració. Ara bé, la creació superconscient és molt subtil i no pot ser expressada en paraules, tal com ho fèiem amb la resta d'elements de la creació per tal de fixar les seves troballes. Per fixar la creació superconscient, diu Stanislavski que caldria un símbol, l'únic que ens pot proporcionar la clau per arribar als secrets que reposen a la nostra memòria afectiva. Val a dir que és molt probable que Stanislavski no hagués sentit parlar mai del simbòlic, del possible funcionament simbòlic de l'inconscient i, si en va sentir parlar, és molt

possible que fes un «ús literari» del terme. De fet, no explica res d'aquest símbol ni d'una possible funció simbòlica, ni del pretès vincle amb la memòria afectiva. De vegades, sembla que Stanislavski jugui amb la màgia de les paraules. Ho deixa simplement apuntat i no sembla que doni gaire importància a la manera de fixar allò que segons la seva pròpia concepció és inabastable: que el símbol pugui influir directament en el superconscient i en la memòria emotiva fou una intuïció que no va arribar a ser desenvolupada. El veritablement important és que amb la incorporació a la creació del superconscient hem acomplert el segon pas de la creació i hem aconseguit arribar a la «sinceritat de les emocions». Tot està preparat per començar el tercer període, el de l'Encarnació, perquè l'actor ja té quelcom a expressar.

El període de l'Encarnació és el que es refereix a l'actuació exterior i física: parlar i actuar per transmetre tot allò que l'actor ha anat elaborant fins aquí. Ara l'actor ha d'afrontar el problema d'expressar tot allò que té emmagatzemat al seu interior, i ho ha de fer amb paraules i accions que no són les seves pròpies, evitant els clixés del llenguatge i del cos que li farien perdre el sentiment que tant li ha costat d'obtenir. ¿Com? Evidentment, en aquesta etapa de la construcció del mètode, la resposta s'articularà des de l'interior.

Diu Stanislavski que en el primer període de l'Encarnació s'ha d'evitar tant com sigui possible la utilització d'accions i de paraules, i l'actor ha d'intentar expressar els sentiments viscuts amb l'ajuda dels ulls, la cara i la mímica. Aquest llenguatge, més dòcil i més general, permet transmetre el sentiment sense xocar amb la coerció de les paraules. Un cop aconseguida aquesta transmissió, l'actor pot començar a expressar-se amb paraules, ara bé, no amb les paraules del text, sinó amb paraules seves, pròpies. Aquestes li serveixen de vehicle natural per transmetre el «seu» sentiment, mentre que la distància que el separa dels mots utilitzats per l'autor podria impedir la plasmació concreta del sentiment. Quan l'actor ha aconseguit que les paraules es converteixin en el complement de l'expressió mímica, podrà començar a pensar a fer pròpies les paraules de l'autor. El que no acaben de dir els ulls i la mímica ho completaran la veu, les paraules, l'entonació i el diàleg. Finalment, el sentit i la idea es completaran amb el gest. El toc final el donarà l'acció física (*O.C. IV*, pàg. 175). La relaxació muscular permetrà mantenir el cos sota la influència del sentiment, així com les tècniques vocals impediran caure en l'entonació falsa i convencional. El que realment s'ha d'evitar, mitjançant la tècnica, és el que Stanislavski anomena la «dislocació» de l'aparell de l'Encarnació. Per tal d'aconseguir-ho, hom ha de mantenir sense interrupció la relació entre l'exterior i l'interior o, per ser més exactes, la determinació ininterrompuda de l'interior sobre l'exterior. Però encara no n'hi ha prou amb això: la comunicació de les sensacions superconscients en depèn, però no s'hi esgota. Diu:

«Saber mantener el cuerpo en una absoluta subordinación al sentimiento constituye uno de los objetivos de la técnica exterior de la encarnación.»

»Sin embargo, ni aun el más perfecto aparato corporal del artista está en condiciones de transmitir ciertas sensaciones que pertenecen al plano de lo superconsciente. Hay para ello otros recursos. Sucede que las vivencias se expresan no sólo por los medios visibles, sino también por otros caminos o medios, que van directamente de un alma a otra. Los individuos se comunican entre sí también por medio de corrientes espirituales, de irradiaciones sensitivas, de vibraciones, de mandatos volitivos.»

(O.C. IV, pàg. 171)

Quan hom aconsegueix aquesta comunicació directa, ha arribat a l'ideal de l'Encarnació, ha realitzat la comunió perfecta amb el *partenaire*, i aconsegueix hipnotitzar indirectament el públic, comunicàr-li els seus sentiments. La comunicació per la irradiació, diu Stanislavski, és el mètode preferit del Sistema: aprofita que el sentit gregari del públic fa més densa l'atmosfera electritzant de la sala, tot intensificant la conducció de corrents de l'ànima. Res més.

Com a últim apartat de l'Encarnació, Stanislavski tracta el tema de la imatge exterior del personatge, i diu:

«Lo mejor es que sea la imagen interior la que sugiera la exterior; que ésta se plasme de modo natural, guiada por el sentimiento. La imagen exterior se capta y transmite tanto consciente como inconscientemente, por la vía intuitiva.»

(O.C. IV, pàg. 172)

La imaginació ajuda a la creació mental de la imatge interior: recerca a la memòria visual o en models de la vida real. Fins i tot pot dibuixar la imatge que recerca i traslladar-ne les línies típiques al seu cos i cara. No cal que comentem, perquè ja es veu prou clar, en què consisteix la caracterització: hom ha de recercar primer a la memòria visual i afectiva i després en els models exteriors, sempre sota la guia de la imatge interior. La influència de l'extern sobre l'intern no s'hi preveu.

Ens mancària ara parlar sobre el darrer període de la creació anunciat per Stanislavski: el de la Persuasió. Però el text dedicat a l'obra de Griboiedov restà incomplet, d'aquí ve que el fragment que hem comentat anteriorment sobre l'Encarnació no estigui matisat ni acabat i que el de la Persuasió, que tan interessant havia de resultar per a la nostra tasca, no fos ni començat. Aquest tema no fou desenvolupat tampoc en textos posteriors, encara que es pot trobar, diuen Kristi i Prokofiev, algun esborrany de *La preparació de l'actor*

en què declara la intenció d'estudiar el procés de relació entre actor i espectador en el moment creatiu. Mai no ho arribà a fer, però en dos moments fonamentals va tractar de passada el contacte establert entre escenari i platea: primer, en parlar de la solitud en públic; més tard, quan va estudiar el tema de la irradiació. És probable que Stanislavski parlés del tema de la persuasió basant-se en això, però també és segur que, en parlar-ne, no es deuria limitar a la tasca de l'actor, sinó que deuria comentar, com sempre feia, l'espectacle en general que ell, abans que ningú, considerà com una totalitat en la qual no podia fallar cap component.

Aquí s'acaba l'exposició pràctica de funcionament que féu, diguem-ho així, el primer Stanislavski. Quèda palesa la seva tendència a la introspecció i, com afirmàvem al començament, la prioritat del referent que constitueix la memòria emotiva. Si ho comparem amb el comentari que hem fet anteriorment de la tècnica exterior, les diferències són ben paleses. Però ara ens interessa més que mai no oblidar una cosa: encara que aquest mètode fou el que Stanislavski féu servir en la major part de les seves produccions, al mateix temps, i ja des de 1911, estudiava la possibilitat d'arribar al sentiment des de l'exterior: pensém en les indicacions que sobre el ritme feia als actors del Bolxoi en els mateixos anys en què redactava aquest text sobre Griboiedov. ¿Dos Stanislavskis contemporanis? Les valoracions les farem més endavant; però cal tenir present que Stanislavski duia a terme dos treballs alhora: el pròpiament vinculat al Teatre d'Art, que li exigia uns resultats concrets, i el dels anomenats «Studios»; més experimental, en el qual treballaven els seus alumnes predilectes, els més importants dels quals foren Meyerhold i Vakhtangov. A la fi de la seva vida, Stanislavski capgirà el seu mètode i començà la recerca del sentiment amb una perspectiva «més exterior», tasca que no va poder arribar a concloure. *La desgracia de tener ingenio* és com es titula en castellà l'obra de Griboiedov; la que féu de la seva vida una recerca constant. Com diem en català, *Llàstima de seny!*

### 3.2. «L'INSPECTOR»

El text que ara comentarem és un dels darrers treballs de Stanislavski i representa la revisió més important del seu mètode, que dugué a terme tant amb actors professionals com amb alumnes. És la formulació més completa del que s'acostuma a conèixer com el segon Stanislavski; la seva referència, l'acció. El pressupòsit d'allò que el mateix mestre anomenà el «nou mètode» per apropar-se al paper és el següent: les accions físiques realitzades de forma versemblant (veritable) provoquen, de manera reflexa, vivències anàlogues a les del personatge. La idea no té res de nou: la novetat la trobarem en la seva

aplicació, que confirmarà la capacitat de l'exterior per influir sobre l'interior.

De fet, hom considera que la reformulació del sistema comença en la redacció dels textos sobre l'escenificació d'*Otel·lo*, que són datats entre l'any 1930 i el 1933. La segona fita improtant és la donada per la revisió que féu Stanislavski dels materials de *Llàstima de seny!*, elaborada l'any 1935. Per raons de claredat i brevetat, utilitzarem els textos referits a *L'inspector*, de Gògol, considerats pels estudiosos com els que millor reflecteixen el darrer període del treball de Stanislavski.

L'estudi de *L'inspector*, com passava amb el de l'obra de Griboïedov, afronta el problema del paper des de l'inici del treball creador. Però ara no hi haurà feina de taula ni tasca únicament conscient en el principi. Després de criticar el mètode tradicional de la lectura i comentari en grup de l'obra i la posterior tasca solitària de l'actor davant el text, diu Stanislavski-Tortsov:

«Mi modo de enfocar el nuevo papel es distinto y consiste en lo siguiente: sin realizar la lectura previa de la nueva obra, sin llevar a cabo charla alguna sobre ella, se invita directamente a los artistas al primer ensayo.»

(O.C. IV, pàg. 305)

Tortsov intenta explicar als seus alumnes com es du a terme la construcció d'una obra dramàtica a partir de la improvisació. En el primer assaig, que ja es realitza sobre l'escenari, l'actor només té accés a un esbós de la faula de l'obra, amb els episodis corresponents i les accions físiques més simples que hi corresponen. L'actor comença a realitzar les «seves accions físiques», mètode més eficaç per arribar a la sensació de veritat i a la fe. Aquestes accions tenen la virtut fonamental de ser alhora les que marca l'autor i les pròpies de l'actor, anàlogues així a les del personatge. L'actor es posa en contacte amb el personatge i interpreta en nom de la seva pròpia persona, sense preocupar-se de la imatge que ha de representar i que, a l'antiga pràctica, era el que s'intentava assolir d'una manera «mental».

Val la pena fer un incís per dir, com afirmen els editors russos i en donen constància tots els especialistes, que el mètode de la improvisació no era nou per a Stanislavski. El 1911, quan es trobà amb Gorki a Capri, arribaren a l'acord que el primer donaria a Stanislavski l'esquema argumental d'algunes escenes d'una nova obra perquè fos assajada pels actors. El text definitiu l'hauria de redactar Gorki a partir de les troballes dels actors. Una altra confirmació del treball paral·lel de Stanislavski la trobem en un fragment del diari del poeta A. Blok, que, l'octubre de 1912, se sentia admirablement sorprès per un treball teatral que partia d'un esquema de l'obra que els actors havien d'omplir amb les seves pròpies paraules abans d'arribar a les de l'autor. Ja sabem que aquesta pràctica fou també habitual en la

primera formulació del sistema. La diferència la trobem en la tasca que la precedia.

Les accions pròpies, diem, donaran la sensació de vida del personatge necessària en el procés creador. Ja sabem que és impossible viure sincerament les accions que no són impulsades i volgudes per un mateix, de la mateixa manera que no podem «viure» les paraules o sentiments d'altre. Ara bé, viure aquestes accions pròpies tampoc no és fàcil sobre l'escenari: l'actor, que ja domina les tècniques de l'atenció, etc., haurà de tenir cura de realitzar les seves accions de forma lògica i coherent per tal de poder creure-hi. ¿Com? Bé, partint de les «circumstàncies donades», és a dir, de l'esquema que s'ha proporcionat a l'actor, aquest haurà de respondre amb sinceritat la pregunta següent: ¿què faria jo mateix —jo, no el personatge, que encara no conec— per sortir de la situació que se'm planteja? (*O.C. IV*, pàg. 310). Això suposa que l'actor ha de traslladar sobre si mateix la situació dels personatges. D'aquesta manera, no estudia el paper per obligació, sinó que el mateix actor va creant dintre seu la vida del personatge que ha de representar, encara que només sigui en una part molt mínima, però que és prou gran per facilitar-li el contacte amb el paper. Per respondre correctament a la pregunta, l'actor ha d'imaginar qui és, què li ha passat i tota una altra sèrie de circumstàncies que intervenen en les seves actituds. Haurà de plantejar-se què hauria fet ell si estigués en el lloc del personatge abans de l'escena que ha d'interpretar, i què faria en el seu lloc en el present i amb quina finalitat. Un cop fet això, pot realitzar les accions d'una manera lògica i coherent i percebre'n la veritat. Aquestes accions crearan una línia que ja no serà difícil de repetir en les circumstàncies de l'obra, completades amb aquelles que ha proposat la imaginació.

El procés que l'actor ha de seguir en el treball de les accions físiques és el següent: primer, un cop situat de manera general en les circumstàncies donades, executa l'acció física simple que se li demana —en el cas que comentem, l'entrada a l'habitació de Khlestakov, al segon acte de la peça. Un cop realitzada, analitza els resultats dins de les circumstàncies donades: analitza amb el cos i l'intel·lecte, i hi introdueix nous motius que li suggereixen l'anàlisi i el plantejament lògic de l'acció física. El procés continua fins que l'actor ha aconseguit sentir la veritat de les accions físiques fonamentals justificades interiorment en les circumstàncies. Llavors experimenta la línia de l'impuls vers les accions físiques; l'actor haurà d'apuntar les accions i impulsos copsats per tal de repetir-los sense problemes. Però al principi la repetició es limitarà a seguir el camí des d'una acció i un objectiu concrets a una altra acció i objectiu, tot sentint els impulsos vers l'acció però sense executar-la físicament, per tal d'evitar el clixé. L'acció definitiva haurà de sorgir de manera espontània, per via natural. Evocant en el seu interior els impulsos vers l'acció i procurant no realitzar moviments, l'actor ha d'intentar transmetre el que sent



amb l'ajut dels ulls i la màmica —i la «punta dels dits». Quan aquests impulsos estiguin ben afermats, apareixerà l'acció de manera incontenible. Amb l'evocació dels impulsos de les accions físiques, tal com foren anotades, l'actor sent com de les accions aïllades es van formant períodes i, a través d'aquests, línies d'accions lògiques i coherents. En anar executant l'escena, aquestes línies d'acció es refermen i l'actor mateix en reconeix la veritat i la fe. La línia ininterrompuda de les accions físiques creada en aquest procés és el que Stanislavski anomena «línia de la vida física del cos humà» (*O.C. IV*, pàg. 320).

Aquest mètode, basat en l'acció que recerca els seus impulsos en les circumstàncies, es fonamenta en el principi psicofísic de relació ambivalent entre l'interior i l'exterior: Un cop hem creat la vida física del personatge, apareix al marge de la consciència de l'actor la seva vida interior: l'acció física, animada des de l'exterior, oculta una vivència, diu Stanislavski. Paral·lelament a la línia de les accions físiques, es desenvolupa la línia de la vida espiritual que, originada en la línia física, hi coincideix. Es crea la veritat psicofísica a partir de la veritat física. L'actor va creant, a partir de les exigències de l'acció, el «sí», les circumstàncies, etc., que s'arriben a confondre amb la vida física, de la qual justifiquen l'acció. D'aquesta manera es crea la lògica i conseqüència definitives.

Stanislavski exemplifica aquest procés en un exercici realitzat pel mateix Tortsov sobre l'entrada de Khlestakov a la seva habitació de l'hostal. Quan Tortsov repeteix la línia de les accions, després d'haver realitzat el treball previ sobre els impulsos, circumstàncies, etc., els alumnes pensen que el seu mestre ja ha assolit la vivència. Però Tortsov els desanima: ell no ha viscut el personatge i afirma que no el podrà viure mai perquè el paper no s'adapta a les seves condicions —cosa que no explica. L'únic que ha fet és executar correctament les accions físiques, d'una manera autèntica, productiva i racional: això dóna la sensació de vida escènica, però encara no ho és... Per aconseguir executar correctament les accions físiques, l'actor ha de preparar-se constantment i realitzar cada dia exercicis sobre les «accions sense objectes», que ja coneixem, en diverses circumstàncies. Aquests exercicis li proporcionaran el coneixement de gairebé totes les actituds humanes referent a llurs elements, lògica i conseqüència, i li permetran afrontar el primer assaig capaç d'experimentar qualsevol paper sota la línia de les accions físiques. Quan aquesta es vagi refermant i justificant, l'actor entendreà com ha d'actuar i, comparant els problemes que resol en els assajos amb els problemes concrets del personatge, hi trobarà una certa afinitat: els moments afins són els que permetran la identificació amb el paper i l'obra, amb algunes vivències del personatge. Aquesta identificació, que fa que l'actor compregui que en les circumstàncies donades hauria actuat de la mateixa manera que ho fa el personatge, Stanislavski l'anomena «percebre's en la vida del paper i percebre aquest dins d'un mateix» (*O.C. IV*, pàg. 324). Quan

l'actor hagi recercat les circumstàncies, objectius, etc., que se li ofereixen a l'obra i hagi trobat en ell mateix les actituds corresponents i quan sàpiga realitzar-les de manera lògica i conseqüent, haurà creat la vida física del cos humà. Llegim una mica Stanislavski:

«No olvidéis que las acciones halladas no son simplemente exteriores; están justificadas por un sentido interior, confirmadas por vuestra fe y animadas por vuestro estado de "yo existo", que en vosotros y paralelamente a la línea de las acciones físicas, se ha creado y extendido en forma natural; idéntica línea ininterrumpida de momentos emocionales, que cada tanto interrumpe en la esfera de lo subconsciente; ésta es la línea de las auténticas vivencias. Entre ésta línea y la de las acciones del actor-personaje hay una coincidencia completa. Sabéis muy bien que no es posible actuar en forma sincera y espontánea de acuerdo con el papel, sintiendo de un modo distinto. ¿A quién corresponden, pues, esos sentimientos? ¿A vosotros o al papel?»

(O.C. IV, pàg. 323-24)

Ve't aquí on ens ha dut la pregunta inicial «què faria jo a la vida real en circumstàncies anàlogues a les del personatge? És la natura, diu Stanislavski, que ha contestat aquesta pregunta: el Jo de l'actor s'ha traslladat a les circumstàncies de l'obra, ha cedit al personatge la seva estructura orgànica i s'ha produït la confusió a què aludia el text anterior. La línia de les accions físiques s'ha produït de forma natural: en analitzar-les, l'actor compon els seus impulsos interiors i obté la línia interior de la vivència. El sentiment humà i l'experiència personal de l'actor han servit de guia, i aquesta és l'única possible en el treball creador. L'important no és, així, la mateixa acció física, sinó les circumstàncies i motivacions que la justifiquen, les ficcions de la imaginació que animen la vida del personatge i els objectius que apareixen en el gradual coneixement de l'obra.

Però la pregunta inicial aporta encara quelcom més: El mètode de les accions físiques aconsegueix finalment allò que Stanislavski havia recercat des del principi: portar l'estat natural de l'home a l'escena. Havia dit moltes vegades el mestre que l'elevat, el sentiment o el subconscient, comença allí on s'acaba l'ultranatural; és a dir, l'estat de la naturalesa física i espiritual de l'home que considera normal i en el qual creiem necessàriament i orgànica. Podríem dir-ne el comportament habitual, que permet el sorgiment del sentiment i que en rep la influència. El que existeix al més profund de l'ànima només pot emergir sobre l'escenari si les vivències interiors i exteriors de l'actor respecten les lleis de la natura. Aquestes lleis les podia intuir l'antic procés introspectiu, però ara, gràcies a la nova tècnica, es poden portar

a la pràctica fins a les últimes conseqüències. La causa d'això és ben senzilla: l'actor deixa treballar directament el seu organisme de bon principi sense els impediments que representava l'anàlisi racional, i estableix una complicitat directa amb el personatge a partir d'allò que li és més accessible: l'acció física. La veritat de les accions físiques provoca per via reflexa i natural les vivències, tot permetent que l'emoció pugui eixir (*O.C. IV*, pàg. 330). És ben cert que Stanislavski ha arribat a quelcom semblant a allò que ja havia plantejat, però ho ha aconseguit d'una manera més directa en partir de la pràctica de la vida i no de la reflexió. I la pràctica té el gran avantatge que posa immediatament en obra totes les «capacitats» humanes: les forces intel·lectuals, emotives, físiques, treballen ara en un mètode integral que ja no exigeix començar per allò que tenim més a l'abast, la raó, per poder arribar al més subtil, el sentiment. L'actor, fixat en la realització de l'objectiu real que li proposa la concreta execució de l'acció física sobre l'escena, no s'adona de l'anàlisi que duu a terme, que es realitza naturalment, diguem-ne, orgànicament. L'acció física el distreu de les forces interiors i li dóna més llibertat d'acció en limitar la vigilància del conscient. Diu Stanislavski:

«No está dentro de las posibilidades humanas realizar conscientemente este trabajo oculto, pero lo que no está a nuestro alcance lo realiza la propia naturaleza. ¿Qué es, pues, lo que ayuda a atraerla para realizar esa labor? Mi método es la creación de "la vida del cuerpo humano". Él es el que atrae al trabajo, por las vías normales y naturales, las sutilísimas fuerzas creadoras de la naturaleza que no se pueden someter a ningún control. Quiero destacar precisamente esa nueva propiedad de mi método.»

(*O.C. IV*, pàg. 332-33)

Tot això està molt bé, ¿però, com dur-ho a terme? En altres paraules, com lliurar-se a l'acció física? L'actor haurà de pensar transmetre de la manera més veritable allò que vol expressar mentre realitza els seus objectius físics a l'escena. Haurà de desitjar que el *partenaire* capti allò que expressa. Per aconseguir-ho, l'ajudarà el fet de mantenir l'atenció sobre les accions físiques que, alliberant la seva natura, possibilitaran el sorgiment, des de l'ànima de l'actor, del material necessari anàleg al del personatge. És la nova particularitat del sistema: evocar la vida espiritual a partir de la física. Les vivències anàlogues fan que, a partir de les pròpies sensacions, l'actor vagi penetrant en la psicologia del personatge. Ara podríem formular la pregunta novament: ¿de qui són aquestes vivències, de l'actor o del personatge? Stanislavski va constatar que són de l'actor, però sota les circumstàncies del personatge. L'actor va conèixer la psicologia del personatge mentre sent. El problema del desdoblament es complica.

Però no n'hi ha prou amb l'atenció. Una altra condició per a la

correcta realització de l'acció física imposa que els objectius físics que es plantegen, sobretot a l'inici: del treball sobre el paper, han de ser fàcilment assequibles, de tal manera que es puguin dur a terme naturalment i sense esforç. No s'ha de partir de l'intent de transportar una imatge creada a l'escena: hem de partir del més simple per tal d'arribar a la imatge. Els petits objectius físics aniran proporcionant el material propi de l'actor que quedarà fixat fàcilment i orgànica, que tendirà a reflectir-se en l'acció física. No és bo imposar a l'actor una imatge o un pla projectat pel director, com no ho és imposar una imatge o pla elaborats pel mateix actor en l'anàlisi solitària de la seva raó. L'acció física és el primer pas, podríem dir, de la construcció psicofísica del personatge, i abandona l'elaboració mental.

En el resum del seu treball sobre el mètode, Stanislavski en recerca els resultats. Com que ja hi eren abans, els resultats s'han de trobar [ara també] en l'estat anímic creador que sorgeix de les línies de la vida del cos i l'esperit humà del paper. Stanislavski-Tortsov comenta als seus alumnes que alguns d'ells ja han aconseguit sentir el correcte estat d'ànim de l'escena en el període d'aprenentatge, encara que d'una manera casual, amb l'ajut de la psicotècnica. Ara bé, aquest estat d'ànim s'ha d'omplir amb la sensació real de la vida dins les circumstàncies donades de l'obra. Sembla que Stanislavski vulgui dir que el treball pedagògic amb la psicotècnica dóna a l'actor la possibilitat de crear prèviament l'estat d'ànim adequat per a l'escena, però un estat que no passa de ser una «disponibilitat buida». El veritable estat creador s'ha d'aconseguir amb la sensació de veritat que concedeix la correcta execució de les accions físiques.

Amb el coneixement superficial de l'obra en l'aspecte emocional, el resultat obtingut per l'actor és molt pobre, diu Stanislavski. Les impressions que hom treu del primer contacte amb el text són vagues, aïllades i, encara que persistiran i donaran el to final a la creació, no són útils fins que l'actor no en sent la vida. I aquesta només li pot ser proporcionada per la correcta execució de les accions físiques en les circumstàncies donades. La sensació de vida bolcada sobre l'estat d'ànim de l'escena provoca el veritable estat creador, en el qual l'actor pot arribar a l'estudi i anàlisi final del paper amb la participació de tots els elements anímics —de l'escena— i la col·laboració activa de les forces creadores de l'aparell psíquic i espiritual (*O.C. IV*, pàg. 338). Un cop l'actor ha aconseguit aquest estat de treball, semblant, segons Stanislavski, al «jo existeixo» que hem vist més amunt, pot adoptar qualsevol caracterització exterior amb l'ajut de l'hàbit i l'entrenament i arribar a qualsevol caracterització interior combinant les circumstàncies donades i la lògica del sentiment amb el material interior obtingut. És a dir, quedarà en disposició de fondre el resultat de la pregunta «¿què faria jo...?» amb les determinacions més concretes de l'obra i del personatge. En haver transportat l'estat natural, orgànic, a l'escena i les circumstàncies donades, pot acabar de construir la vida del personatge

sense por d'afrontar la seva realitat concreta, que es confondrà amb la seva pròpia damunt de l'escenari. Comença ara el treball del subconscient.

Amb aquesta consideració sobre l'estat creador es tanca el primer text, que és també el més important, dels que componen el material sobre *L'inspector*, de Gògol. Resta ara comentar la nou fragments que completen l'estudi sobre aquesta obra i el «nou mètode». El primer que examinarem està encapçalat pel títol *Sobre la importància de les accions físiques*. Aquí referma Stanislavski l'opinió que el problema fonamental de l'actor no es troba en l'acció física, sinó en les circumstàncies i sensacions que la determinen. Stanislavski fa una declaració interessant: això és degut a la identificació «completa» que hi ha entre la línia física i la vida de l'esperit humà, que és la llei en la qual es basa la psicotècnia. Malgrat haver capgirat la pràctica del sistema, continuava considerant efectius els procediments de la psicotècnia, en els quals de ben segur hauria introduït modificacions. A través de les accions, diu Stanislavski, recerquem les causes interiors que les han originades. Quan coneixem la línia de les causes, coneixem el sentit interior de les accions físiques que, diu Stanislavski, és coneixement d'ordre emocional, no intel·lectual. Aquests coneixements, que més aviat són percepcions, condueixen l'actor a sentir la psicologia del personatge. Però la psicologia no es pot interpretar: l'actor haurà de recórrer sempre a les accions físiques per arribar al sentiment. És l'afirmació del camí que va de l'exterior a l'interior. Llegim:

«Probablemente ahora, a través de vuestras propias sensaciones, hayáis conocido la relación existente entre las acciones físicas y la causa interior de los impulsos, las tendencias que los han determinado. Este es el camino que va desde lo exterior hacia lo interior. Afirmad esta relación, repetid muchas veces la línea de la vida física del cuerpo humano. No sólo consolidaréis con ello las mismas acciones físicas, sino también los impulsos interiores hacia aquéllas; algunos de ellos pueden, con el tiempo, hacerse conscientes. Entonces podréis utilizarlos a vuestro antojo, evocando libremente las acciones que se conectan de forma natural con ellos. Pero de muchos de esos impulsos interiores y probablemente de los más importantes, no tendréis conciencia hasta el final. No lo lamentéis: muchas veces la conciencia destruye el impulso interior nacido del subconsciente.»

(O.C. IV, pàg. 348)

¿Què vol dir Stanislavski quan afirma que alguns dels impulsos interiors es poden fer conscients? Sembla que amb això vol significar la possibilitat d'invertir novament el camí i provocar l'acció a partir d'un

impuls interior del qual coneixem els resultats. És a dir, en el treball sobre l'acció descobriem els impulsos interiors, que ara podem utilitzar per generar l'acció d'una manera reflexa. Diu Stanislavski que els impulsos més importants no s'arriben a fer conscients fins al final: ¿vol dir amb això que el sistema tendeix a fer conscients els impulsos interiors, de la qual cosa resulta la interpretació del domini de la relació d'aquests impulsos amb les accions? Suposem que Stanislavski deuria considerar impossible la realització d'aquesta tasca i que deuria afirmar que tota acció té impulsos conscients i subconscients. Els que arriben a fer-se conscients i, malgrat tot, no perden la capacitat operativa, formen per a l'actor una mena de punts de referència, l'operativitat dels quals només pot ser «reconeguda» en darrera instància per la mateixa natura de l'actor. Ella decideix quins impulsos són útils de tots els que ella mateixa ha trobat en el decurs del treball de les accions físiques. Intentar seguir la via de l'impuls conscient seria caure altra vegada en el predomini de la consciència sobre l'organicitat. Hom podria pensar que Stanislavski volia dir que el que es fa conscient és la capa superficial de l'impuls i, d'aquesta manera, la part de l'impuls que roman al conscient pot excitar el subconscient amb el qual manté una mena de relació. Però no ho va dir. Per tant, hem de seguir inexorablement el camí que va de l'exterior a l'interior en el moment de la creació.

Però, ¿com es recorre aquest camí, concretament, quan hem d'afrontar una obra? En un breu text titulat *Plan del trabajo sobre el papel*, Stanislavski divideix la tasca de l'actor sobre el personatge en vint-i-cinc passos que materialitzen la segona versió del sistema. Són els següents:

- 1) Relat no gaire detallat de la faula de l'obra.
- 2) Representació de la faula exterior segons les accions físiques, la qual cosa mena a la recerca de la seva justificació; apareixen les circumstàncies més simples, exteriors. Les accions són extrems de l'obra: si en manquen, s'inventen en el mateix ordre de l'obra tot responent a la pregunta «¿què faria jo aquí, ara, avui, si em trobés en circumstàncies anàlogues a les del personatge?».
- 3) Esbossos del passat i el futur de l'escena que es representa.
- 4) Relat més acurat de les accions i la faula. Matisació de les circumstàncies i el «si».
- 5) Primera determinació aproximada del superobjectiu.
- 6) Realització aproximada de l'acció central tenint present sempre la pregunta «¿què faria jo si...?».
- 7) Per aconseguir-ho, hom divideix l'obra en grans fragments físics.
- 8) Representar les accions físiques que en resulten sobre la base del «¿què faria jo si...?».
- 9) Partició dels grans trossos inassequibles en altres de més breus fins que esdevinguin accessibles. És l'estudi de la natura de les accions

físiques i l'establiment de la lògica i conseqüència dels grans trossos i els elements integrants reunits en grans accions sense objecte.

10) Creació de la línia de les accions físiques, orgàniques, lògiques i conseqüents. Aquesta línia es referma en la repetició pràctica que permet alliberar-la del superficial —Stanislavski diu d'un 95 %— i conduir-la a la veritat i la fe.

11) Afirmació i fonamentació de la lògica i la conseqüència, la veritat i la fe a partir de la limitació imposada per l'estat «d'aquí, avui i ara».

12) Tot això genera l'estat que s'anomena «jo existeixo».

13) On està present el «jo existeixo» ho està la natura orgànica i el seu subconscient.

14) Fins aquí s'ha representat amb paraules pròpies. Ara és el moment de la primera lectura del text, de la qual els artistes extreuen les paraules i frases que més els impressionen i les inclouen en el text provisional del paper. Aquest procés, aplicat a diverses lectures, facilita l'adopció gradual del text de l'autor.

15) Aprenentatge i fixació del text en veu baixa per evitar la formació de clixés. L'escenificació s'aprendrà quan el text ja es domina, amb la qual cosa s'impedeix l'acció mecànica. Alhora, hom continua refermant la línia de les accions, la justificació de les quals provoca el sorgiment de noves circumstàncies i l'aprofundiment de l'acció central i el superobjectiu.

16) Representació de l'obra sobre les línies establertes, tot pensant en les paraules, però substituint-les per la vocalització.

17) Afirmació de la línia interior que s'ha insinuat en el procés de justificació de les accions físiques i d'altres línies. Supeditació del text a la línia interior. Seguir les representacions vocalitzades i treballar en el refermant de la línia interior del subtext. Hom haurà de relatar en paraules pròpies: a) la línia de la idea; b) la línia de les visions, i c) explicar-les per crear la línia de l'acció interior. Aquestes línies, que són les fonamentals del subtext del paper, hauran de ser afirmades i suportades de forma permanent.

18) Afirmació de la línia interior al treball de «taula rodona». Lectura de l'obra seguint el text de l'autor, amb les mans subjectes al seient per tal de transmetre en forma verbal tot allò que s'ha elaborat.

19) Treball d'alguns fragments i escenificació a la taula, amb cos i mans lliures.

20) El mateix a l'escenari, amb fragments breus i aïllats.

21) Planificació de la decoració amb quatre parets. Cada actor presenta la seva proposta sobre on voldria ser i actuar. De les propostes dels actors s'extrau la general.

22) Elaboració i esbós de l'escenificació a partir de les accions físiques i el pla de l'actor.

23) Revisió del pla d'escenificació i supressió d'una de les quatre parets.

24) Taula rodona sobre problemes literaris, artístics, etc.

25) Del treball realitzat ix la caracterització interior. L'exterior haurà de sorgir per si mateixa. Si no és així, hom l'haurà de recercar exteriorment a les deformacions, defectes de llenguatge, hàbits o repetició de gestos fins que arribi a empeltar-se en la interior.

Aquesta estructuració del treball de l'actor en afrontar el paper, contextualitzada en el treball general de l'obra, resulta força significativa pel fet que, si hem de seguir els editors russos, fou redactada a la darrereria de l'any 1937, la qual cosa la converteix en la dada més fefaent del darrer mètode del mestre. Aquí podem observar com el gran director lluita contra els dos enemics fonamentals de la vivència: les imposicions que comporten el text de l'autor i l'escenificació. Per fer aquestes exigències suportables, és a dir, per aconseguir que l'actor les integri i les realitzi de manera orgànica, Stanislavski les situa en un estadi avançat de la creació, quan la línia de les accions i la de la comunicació ja estan establertes. Hem citat primer la línia de l'acció que la de la comunicació: ¿quina relació existeix entre ambdues? Això ho analitza Stanislavski en un altre text titulat *Una nueva forma de abordar un papel*, que sembla que fou escrit l'any 1936. Diu Stanislavski en aquest fragment:

«Si se ha creado la línea de comunicación, inevitablemente nacerá también la de adaptación. Mas para adaptarse y comunicarse son indispensables la línea del objeto y la de la atención. También es imprescindible la de los recuerdos emocionales y sus vicencias, que contribuyen a fomentar las comunicaciones mutuas. Eso no se transmite todo de una vez, sino por partes, mediante trozos y objetivos. Esos momentos deben ser fundamentados. Es indispensable contar con las fábulas de la imaginación. Sin la verdad y la fe, éstos, como aquellos elementos, carecen de vigor. Para la comunicación son imprescindibles las acciones interiores y exteriores; éstas, lo mismo que el trabajo de los demás elementos, carecen de eficacia si les falta la verdad y la fe, y donde existen la verdad y la fe allí está el «yo existo», y estando el «yo existo» estará también la naturaleza orgánica con su subconsciente.»

(O.C. IV, pàg. 350-351)

En aquest text, Stanislavski ens obre la possibilitat de pensar el Sistema a partir de la comunicació. Les repercussions que pugui tenir el fet de plantejar-se el Sistema com quelcom que tendeix a l'establiment de la correcta comunicació dels personatges per tal de poder assolir l'emoció les considerarem més endavant en parlar de la ciència stanislavskiana.





## Capítol 4

### · Els dos Stanislavski: del desdoblament a l'organicitat

Després de treballar en les dues formes d'aplicació del Sistema, hom sent l'obligació de respondre a una qüestió que ha esdevingut ja clàssica: hi ha dos Stanislavskis? Dit d'una altra manera: hi ha una formulació correcta i una d'incorrecta del Sistema? Podem trobar, entre els especialistes teatrals, gran diversitat d'opinions, que reunirem en tres línies fonamentals: els qui consideren que és impossible escindir en dos períodes l'activitat de Stanislavski per manca de dades com també per manca d'una darrera formulació definitiva del mateix autor; els qui creuen que la reformulació del mètode que pertany a la dècada dels trenta és formada a partir de l'evolució lògica dels plantejaments anteriors, i els qui parlen efectivament de dos Stanislavski. Dintre d'aquestes tres, nosaltres triarem la segona opció. Desestimem la primera perquè que Stanislavski no pogués acabar la seva feina no vol dir que no puguem reflexionar sobre les dues formulacions que creiem evidents. D'altra banda, el material sobre *L'inspector* data de 1936-37, la qual cosa ens permet suposar que els escrits als quals no tenim accés en el món occidental no poden variar gaire la seva darrera concepció. Val a dir, altrament, que aquests —no tots, però sí els que semblen més importants— han estat estudiats per teòrics de l'est que sí que són al nostre abast, com ara Kristi, Prokofiev, Zyerev, Knebel, etc., per la qual cosa sabem que es tracten d'apunts fragmentaris, i pensaments momentanis que difícilment podrien canviar de forma significativa les dades de les quals disposem. Quant a la tercera opció, hem de dir que gairebé mai no és expressada de manera radical, i que la diferència amb la segona ve determinada generalment per una diferent valoració dels canvis introduïts en el Sistema.

De tota manera, el que avui ningú no s'atreveix a negar és que en Stanislavski es produí un canvi d'orientació que, sigui com sigui, cal explicar. Què provocà aquest canvi? Hi ha una sèrie de raons que val la pena comentar, i ho farem basant-nos en les propostes de Knebel i Serrano, com també en els textos de Stanislavski i la nostra pròpia reflexió.<sup>1</sup> Però abans de parlar de tot això cal fer una remarca important: Stanislavski no varià mai el seu propòsit principal, la tendència a l'aparició efectiva de l'emoció sobre l'escena. Pensava i pensà sempre que la millor manera que tenia l'actor de comunicar al públic i a la resta dels actors les seves emocions era emocionant-se ell mateix, encara que fos en una «emoció escènica». El que varià fou el camí d'arribada a l'emoció, però l'esquema comunicatiu de fons restà sempre immutable.

Comencem, així, per Knebel, que cita tres motius fonamentals que porten a Stanislavski a canviar la pràctica del Sistema. El primer és la impressió que tingué Stanislavski que estava exercint una direcció dictatorial que produïa una manca d'activitat creadora en els actors. Cal dir que Stanislavski ha estat tradicionalment considerat un director despòtic, com ho podem llegir als textos d'Evreinov o Aslan. El fet que el seu primer mètode l'hagués conduït fins aquí és força discutible, de la mateixa manera que ho és el fet que aquest constitueixi un motiu per recercar un nou mètode que és considerat a priori més creatiu per a l'actor. No oblidem que, a la seva etapa introspectiva, Stanislavski intentava que l'actor jugués amb la pròpia imaginació i construís el seu personatge. Però en aquest plantejament hi pot haver una fal·làcia: essent el treball de taula conjunt, és fàcil que l'opinió dominant fos la del director. Sigui com sigui, Stanislavski manifesta, com hem vist més amunt, que, influït pels Meiningen, patí una etapa de director tirànic. Aquesta declaració apareguda a *Mi vida en el Arte* fa que ens remetem als seus treballs anteriors a l'any 1922. Si pensem que el material de *Llàstima de seny!*, que hauria de respondre a l'etapa dictatorial, i que les conferències del Bolxoi (1918-22) es preocupen fonamentalment de l'aspecte creatiu de l'actor, aconseguirem muntar un garbuix històric que fa que el motiu de la direcció despòtica resulti com a mínim una mica dubtós. D'altra banda, considerant com ho fem que les primeres manifestacions del «canvi» es troben al material d'*Otel·lo*, datat entre 1930 i 1933, la distància que separa el motiu de l'acció ens sembla una mica desmesurada. Això és el que resulta de l'anàlisi de les dades de les quals disposem. És possible que Stanislavski pensés que, amb la

1. Ometem aquí la motivació que suposaren les relacions de Stanislavski amb els seus alumnes més destacats, com ara Meyerhold, que amb els seus plantejaments biomecànics ja tendia a la reivindicació de l'acció en el procés creatiu o Vakhrangov, que també hi tendí encara que des de la perspectiva del realisme. Analitzar les influències dels alumnes en el mètode del mestre és quelcom que pertany a un treball de crítica que ara aquí no podem realitzar.

pràctica introspectiva, l'actor es trobava lligat, que li mancava creativitat, com afirma molt correctament el propi Knebel, i que això fes que la seva tasca com a director s'hagués d'estendre en alguns moments al treball que ell mateix considerava propi de l'actor. Però d'això al motiu d'una abstracta sensació de direcció dictatorial n'hi va un tros. Sigui com sigui, aquesta darrera observació ens condueix i condueix Knebel a l'anàlisi dels problemes pràctics que representava el propi sistema.

La segona motivació que proposa Knebel per al canvi s'articula sobre el problema de la memorització. En partir directament del text i d'establir sobre ell tots els coneixements possibles, l'actor no solucionava el problema fonamental: tot allò que s'havia constituït perdia la seva eficàcia quan l'actor s'enfrontava definitivament amb el text que havia de memoritzar i no arribava a assumir les paraules com a seves i a establir la seva necessitat, o li era molt difícil arribar-hi. La influència de tot el que era elaborat interiorment en la formació concreta del personatge era més difícil d'aconseguir que no pas el que el propi Stanislavski havia pensat. Això el portà a recercar la manera de relacionar de forma operativa els aspectes psíquics de la creació amb la seva materialització, concretament, amb la sensació física vital del cos del personatge, la qual cosa, sempre seguint Knebel, constitueix la tercera motivació per revisar el sistema. Ara bé, la qüestió no s'esgota en aquests tres motius. Hi ha, diu Knebel, quelcom de més general, de caire més teòric, que duu Stanislavski a la reformulació del mètode: Stanislavski sent que la distinció entre el psíquic i el físic que traspuava la seva pràctica escènica era insostenible. ¿Com se n'adonà? Knebel afirma que Stanislavski llegia en aquella època Setxenov, i havia deixat finalment de banda les opinions dels psicòlegs idealistes, com ara Ribot. No dubtem que Stanislavski pogués llegir Setxenov en aquell moment, però podem qüestionar l'argument de Knebel constatant que Setxenov és un autor sovint citat pel mateix Ribot: per què li arribà tan tard la seva influència? D'altra banda, Ribot és un psicòleg que defensa vivament la interrelació entre els fenòmens psíquics i els fisiològics... Ens inclinem a pensar que els problemes i la necessitat que sentí Stanislavski de refermar els lligams entre el físic i el psíquic sorgiren més de la pràctica teatral que no pas d'altres influències. Fos com fos, podem estar d'acord amb Knebel en el fet que Stanislavski inicià la lluita contra tres aspectes determinats de la creació teatral: la inèrcia de l'actor, el text mort i la separació entre la vida interior i la vida física. Cal esmentar que Knebel no ha postulat mai un trencament en el pensament stanislavskià, ni ha acceptat la contraposició del jove i el vell Stanislavski: l'únic que podem trobar és l'evolució habitual, diu Knebel, de qualsevol estudi científic.

També Serrano, ja ho hem dit, es preocupa d'esbrinar el problema dels dos Stanislavski, i ho fa des d'un vessant eminentment pràctic.

Sabem que a la primera època Stanislavski partia d'una anàlisi profunda i detallada del text, però diu Serrano:

«El problema que surge a continuación es el siguiente: ¿Qué hacemos con ese texto analizado? y, ¿cómo lo analizamos?, ¿qué buscamos? El mismo nos lo indica. En una primera época, Stanislavski buscaba en el texto la línea de los pensamientos, de las imágenes, de las acciones, y dejaba para hallar en la práctica de la escena la línea emocional. Quizás aparecía un poco oscura la relación recíproca entre estos elementos. Quizás el actor entraba en los ensayos sobre el escenario con una cantidad de datos que no podía jerarquizar adecuadamente. Y así la práctica no poseía el grado de precisión y científicidad que a veces veíamos en los análisis de mesa. La práctica aparecía más bien determinada por el inmenso talento del maestro, creador igualado por pocos en este siglo, y por el 'talento de los actores'.»

*(Dialéctica del trabajo creador del actor, pàg. 62)*

Malgrat els problemes, hom troba perfectament detallats a la primera formulació els trets fonamentals de la conducta escènica. I amb aquest mètode sembla que es dugueren a terme espectacles força brillants. ¿Què ha passat? El mateix Stanislavski ens ho explica en el darrer fragment del text principal sobre *L'inspector*, en el qual un actor, a instància de Tortsov, explica el seu mètode de treball. Per tal d'arribar a la vivència, l'actor desenvolupa el sistema que el duu, a la fi, a «un nombre d'accions molt clares i reals, comprensibles i accessibles», que Stanislavski anomena «esquema de l'obra i el paper». Val la pena reproduir el fragment aclaridor:

«—¿Qué acciones son? ¿Sutiles acciones psicológicas? —siguió inquiriendo Tortsov.

»—Por supuesto, pero debido a la frecuencia con que se vivían y a su relación indisoluble con toda la vida del papel y su psicología, casi en su totalidad se han encarnado, y a través de esto se llega a la esencia interior del sentimiento.

»—Díganos, pues, por qué ocurre así —insistió Tortsov.

»—Eso me parece natural, pues la carne es más palpable y accesible. Basta realizar algo de un modo lógico y consecuente para que el sentimiento acuda por sí solo, siguiendo a la acción.

»—Ahí está precisamente el problema —dijo Tortsov aferrándose a estas palabras—. Con lo que vosotros concluís, nosotros empezamos. Usted mismo admite que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo más

accesible, o sea, por las acciones físicas, por toda su línea ininterrumpida, por la 'vida del cuerpo humano?')

(O.C. IV, pàg. 340)

En aquest breu text, Stanislavski fa evident la seva «evolució», tot donant la raó a Knebel i provocant una encertada observació de Serrano: sabem que Stanislavski intentà dur a terme una mena de «gramàtica» de l'actor, però li mancava una «sintaxi» definitiva. Havia trobat a la primera formulació els trets fonamentals de l'actitud a l'escena, però li mancava aclarir les lleis de relació dels diversos elements que la formaven: una sintaxi nova per a una gramàtica vella, diu Serrano. Cal esbrinar ara els canvis que comporta la nova formulació de les lleis que regeixen el Sistema.

El canvi general, fonamental, és introduït, ja ho sabem, en l'anàlisi del paper. Hem d'aclarir que Stanislavski rebutjà l'anàlisi interior, però no l'anàlisi en general. Podríem parlar d'una anàlisi espiritual, que reuneix coneixements i que tendeix a crear una situació espiritual en l'actor homòloga a la del personatge, en la primera «sintaxi», i d'una anàlisi material que, a partir de l'acció, tendeix a crear en l'actor una situació material primer, espiritual després, homòloga a la del personatge, en la segona «sintaxi». ¿Quins canvis conceptuals provoca aquest canvi en el procediment analític?

Seguint Knebel, destacarem en principi tres canvis. A la seva primera etapa, per tal de fer accessible el text, Stanislavski el dividia en «trossos» o fragments significatius. Quan es decidí a capgirar el mètode, canvià «tros» per «esdeveniment», perquè tenia en compte més concretament l'acció. D'altra banda, substituï el concepte de «tasca», que definia què volia fer l'actor, pel d'«acció», allò que ha de fer materialment. Això comporta el tercer canvi: no n'hi ha prou amb el desig, sinó que l'actor ha de fer, ha de dur a terme les accions que produeixen esdeveniments. Aquests canvis condicionaren que el procés creatiu es dividís en tres moments fonamentals: a) estudi de la peça establint esdeveniments generals i la seva successió; b) comprovació de l'anàlisi amb l'acció i c) retorn al text per certificar el resultat de l'anàlisi. Aquesta ha de conduir l'actor a construir la lògica de la conducta del personatge. A partir de les afirmacions de Kedrov, i encara que ell no ho digui així, podem trobar encara un nou canvi: mentre que, a la primera formulació, el treball conscient de l'actor se situava en l'anàlisi verbal del text, ara el moment conscient se situa en la determinació de la lògica de l'acció: hom ha de reconèixer la lògica de l'acció de la peça i estructurar d'acord amb ella la línia de conducta del personatge. Kedrov, així, divideix el procés de l'encarnació en dos moments diferenciats: l'estructuració de la lògica de l'acció i la reestructuració de la conducta mateixa de l'actor. Diu que hom ha d'aconseguir:

«La transformación de uno mismo y de la lógica de su conducta en la lógica de la conducta del personaje representado, teniendo en cuenta las circunstancias escénicas interiores y exteriores de la vida del protagonista.»<sup>2</sup>

L'actor disfressa la seva natura orgànica amb una lògica aliena, amb un comportament aliè. No és això el que Stanislavski recercava des del principi? Així ho hem d'entendre, però hem d'afegir que les seves intuïcions no es varen realitzar fins que no es va decidir a construir la lògica a partir de l'acció. Cal respondre ara sobre els avantatges concrets que proporciona l'acció i com s'articulen. També haurem d'esbrinar si produeix algun altre canvi fonamental.

En passar de ser el resultat final del procés creatiu a ser-ne el principi, les accions es converteixen en patró d'anàlisi. Stanislavski, com hem vist a l'apartat anterior, no creu que les accions siguin una finalitat en elles mateixes: l'actor les utilitza com a eina que li obre el procés d'anàlisi. A la primera expressió del mètode, Stanislavski feia servir com a guies per a l'anàlisi les sensacions i els records emotius de l'actor. Direm que utilitzava, per ampliar el terme al màxim possible, «guies interiors o subjectives». Ara les accions es constitueixen en «guies objectives».

La recopilació de dades que suposa la primera versió, la seva elaboració imaginativa i la utilització del record produeixen un trencament entre el pensament i la pràctica. L'allau de coneixements provocava en l'actor tensions i confusions difícils de resoldre: malgrat que Stanislavski reiterava contínuament que en l'àmbit de l'actor «conèixer significa sentir», convertir el coneixement introspectiu en sensació resultava difícil. Hom ho podia aconseguir quan no es movia del camp de la imaginació, però sobre l'escenari, amb totes les determinacions naturals que suposa, la tasca era encara més compromesa. L'extracció d'elements emotius de la memòria de l'actor i l'anàlisi teòrica suposaven un exagerat predomini del conscient sobre el treball creador que paralitzava el procés de treball de l'actor. El mateix Stanislavski, en revisar el volum sobre el procés de la vivència per publicar-lo, advertia la dificultat tot afirmant que un treball excessivament intel·lectual amb la psicotècnica portaria inevitablement a la interpretació mecànica. La psicotècnica havia estat configurada com la possibilitat d'incidir de manera indirecta sobre el subconscient, a partir del conscient. Calia preguntar-se si aquest accés era el més adequat. De fet, sembla que el predomini del conscient era tan desmesurat que, en lloc de facilitar, la major part de les vegades afegia noves dificultats a la incorporació del subconscient al treball, objectiu final del Sistema. Dit d'una altra manera, en l'intent de provocar el subconscient per

2. Això ho diu Kedrov en el seu text «Acerca de la encarnación de la imagen», publicat a *Los principios teatral-pedagógicos de K. Stanislavski*, a la pàg. 105.

aquesta via, l'únic que s'arribava a obtenir era un exagerat control conscient del subconscient, la qual cosa representava una contradicció entre objectiu i mètode. Hem vist en el text anterior que, quan el mètode funcionava, l'actor arribava a una acció física elaborada. Quan Stanislavski decideix capgirar el mètode se li obren noves perspectives.

En principi, i en començar per l'acció, hom aconsegueix acabar amb el brutal desdoblament que es desprenia de la tècnica introspectiva: l'actor pot eludir la paradoxa entre el pensament i la pràctica. Tot allò que en principi havia de treballar per via mental i imaginativa, ho troba ara a la pràctica gràcies als problemes concrets que li planteja l'acció. L'actor no recorre ja de bon principi a la memòria, sinó que el seu treball és més directament productiu. La necessitat que havia d'atribuir imaginàriament a paraules i accions es converteix ara en una necessitat més fàcilment assolida en el comportament efectiu. Stanislavski afirma que, a partir de l'acció, l'organisme sencer es posa a treballar adequadament: hom li planteja un objectiu material, fàcilment accessible, i el mecanisme comença a funcionar tot sol. Podríem dir, gairebé, d'una manera reflexa. És quelcom semblant al que ja trobàvem en parlar de la selecció dels músculs que han d'intervenir en un moviment: saber de manera conscient, per via de relaxació, quins músculs hem d'accionar per produir un determinat moviment, és quasi impossible. Ara bé, si el moviment té un objectiu concret, la mateixa natura s'encarrega de posar a treballar els músculs adequats. Això mateix succeeix a nivell d'organisme: en acomplir una tasca material, tots els seus ressorts, tant interiors com exteriors, es posen en funcionament. Ve't aquí el gran avantatge del mètode de les accions físiques. En la primera formulació del sistema, hom partia d'un dels vessants que componen l'ésser humà, el conscient, per arribar a obtenir el comportament orgànic de l'actor. Ara ja no cal establir aquesta escissió que conduïa a una possible dualitat. Hom comença a treballar, a crear d'una manera orgànica, és a dir, amb totes les seves possibilitats alhora, des del principi.

Això no vol dir que tot comenci i acabi en l'acció. Tal com diu Zverev, és molt fàcil perdre's en les circumstàncies i passar directament a una acció que, conseqüentment, resultarà buida. Stanislavski mateix ho advertí. De les circumstàncies ha de sorgir la formació social, el model de vida del personatge, l'atmosfera, les interrelacions... L'aprofundiment de les circumstàncies haurà d'aclarir les necessitats recercades del personatge. Que l'establiment de la necessitat és cabdal per al sorgiment de l'emoció és una opinió que Zverev sosté amb una cita de Leontiev, que, en parlar de les diferents hipòtesis sobre la gènesi de l'emoció, diu que totes

«... de una u otra manera expresan el hecho de la dependencia de las emociones a la correlación (contradic-



ción o concordancia) entre la existencia y la necesidad de llevar a cabo alguna cosa.»<sup>3</sup>

Som ara en la cruïlla fonamental que ens ha de permetre relacionar les dues «sintaxis»: començar per l'acció no vol dir que no haguem de trobar la seva ulterior justificació interna, que la farà significativa. En partir de les accions, també podem caure en la interpretació mecànica: hem de trobar el seu veritable estímul interior. L'actor començarà a estructurar les circumstàncies orgànicament, a partir de l'acció, però l'aparició d'estímuls veritables per a l'acció mateixa depèn encara de com aquestes afecten la imaginació i, com diu Zverev, el pensament metafòric. Els conflictes existents a la peça els percebrà definitivament l'actor a partir del sistema d'imatges creat per la imaginació, que, al seu torn, depèn de la percepció que cada actor tingui de la realitat. Aquesta dependència fa que cada actor respongui a estímuls diferents, que, conseqüentment, no li poden ser imposats per la direcció. La construcció de les circumstàncies que fa servir l'acció com a mètode d'anàlisi facilita aquesta tasca i la seva adequació final a les circumstàncies concretes del text.

Sabem que l'avantatge principal del mètode de l'acció és el d'alliberar el procés creador de la tirania paralizadora del conscient, però, ¿com es du a terme, en concret, aquest alliberament? En realitzar les accions físiques, l'actor aconsegueix distreure's, apartar la seva atenció del propi funcionament interior que pot així treballar lliurement i suggerir-li tot allò que necessita per «viure» l'escena. Mentre que a la primera pràctica del Sistema l'actor intentava provocar de principi el seu interior aclaparant-lo amb el procés conscient de la imaginació i, posteriorment, amb l'intent de retornar el material de la memòria emotiva, ara es limita, almenys al principi, a deixar-lo actuar sense marcar-li el camí i sense proposar-li contínuament estímuls interiors, només proposant una tasca en la qual intervindran, poc o molt, tot l'aparell físic i psíquic, amb el seu conscient i el seu subconscient. Ara és quan veritablement pot dir Stanislavski que la natura entra en el procés creador, ja que és ella, des de la conducta de «ser humà» del mateix actor, la que li proporcionarà les condicions de possibilitat del sentiment. En partir del seu comportament com a subjecte, a l'actor li serà molt més fàcil acceptar les circumstàncies i la necessitat de les accions que ha de desenvolupar i de fet desenvolupa com a seves. Ara podem anomenar clarament el canvi operat en el Sistema: de la introspecció —o anàlisi introspectiva— i el predomini del conscient a l'acció —o l'anàlisi pel comportament— i el treball orgànic.

3. El text citat de Leontiev es troba al seu estudi *Necesidades, motivos y emociones*, del qual no hem pogut trobar cap edició. Zverev el cita al seu article «Acerca de la correlación entre las acciones y las circunstancias propuestas», publicat a *Los principios teatral-pedagógicos de K. Stanislavski*, a la pàg. 144.

Recordem un dels principis bàsics del Sistema: de la psicotècnica conscient al subconscient. És obvi que el paper del conscient minva de manera notable en el segon període de la tasca stanislavskiana. ¿Podem afirmar, així, que en replantejar-se la pràctica del Sistema, Stanislavski renuncia a un dels pilars que sustentaven tota la construcció? Direm que sí, però hem d'entendre que el que desapareix és el predomini del conscient, no la seva intervenció. Stanislavski havia pensat de provocar el subconscient, d'influir de manera indirecta quelcom que per definició era inabastable i que es manifestava en les accions humanes. Pensar que per accedir-hi d'una manera més directa, sense passar pels embolics de la pretesa interioritat, n'hi havia prou d'anar precisament allà on es manifestava juntament amb la resta d'elements determinants del comportament humà, va ser el que el condugué definitivament al mètode de les accions físiques. El camí que seguí Stanislavski és prou semblant al d'una de les branques de la psicologia contemporània, matisat convenientment, per no esmentar-lo. La psicologia introspeccionista intentava analitzar l'interior humà des de l'interior mateix, com el primer Stanislavski; el behaviorisme es preocupà per les seves manifestacions, com ara el segon. És amb aquest behaviorisme incipient que podem entendre de manera més concisa l'objectiu de Stanislavski, que sempre fou el mateix, tal com ho fou el de la psicologia: per al primer, fer que l'home adopti la conducta «viva» d'un altre, imaginari; per a la segona, explicar aquesta conducta.

Els estudiosos soviètics han mirat sempre d'adscriure el canvi produït en Stanislavski, ja ho sabem, a la «influència positiva» de la psicologia russa, eminentment de la pavloviana. Conductualisme i materialisme són considerats els nous conceptes definidors del treball stanislavskià, que fou en principi introspeccionista, idealista. Ja hem apuntat la possibilitat que la tendència vers «l'exterior» sigui agafada directament de Ribot, idealista. Cal aclarir que també el «materialisme» hauria pogut eixir directament de les pàgines d'aquest autor. Ribot fou l'hereu de la tradició psicològica francesa que porta, naturalment, al materialisme, i que comença amb la radicalització de les tesis fonamentals de Descartes, quan la ciència negà els «esperits animals» i es tornà mecanicista. Aquest postulat arribà fins a La Mettrie, que començà els seus estudis amb Boerhaave, autor que recercava el mecanisme que havia d'explicar el moviment animal. A partir d'aquí, i amb l'auxili aclaridor d'una malaltia, La Mettrie decideix que el pensament no és res més que l'acció mecànica del cervell i del sistema nerviós. Sembla que La Mettrie fou el primer psicòleg «objectiu». La cadena continua amb Helvetius, mena de síntesi entre l'hedonisme de La Mettrie i el sensisme de Condillac, que fa que sigui considerat el primer psicòleg utilitarista. Finalment, Cabanis, pare per a molts de la psicologia fisiològica que, tot acceptant el mecanisme de La Mettrie, el conjuga amb Locke i Condillac, que considerava excessivament simples. Cabanis ja parlà de nivells evolu-

rius de la ment en el procés de coneixement i distingí estats inconscients, semiconscients i conscients que tenien la seva raó de ser en les variacions d'activitat del cervell. També fou Cabanis qui afirmà quelcom que podria situar-se prop del pensament stanislavskià: en parlar de la importància de les sensacions corporals, digué que la consciència del propi cos és la que permet de començar a unificar l'experiència...

Tant La Mettrie com Condillac o Cabanis creen una psicologia fisiològica pràctica, tot basant-se en els mateixos fets psicològics i en les dades de la medicina. Aquesta necessitat pràctica portarà a la psicologia francesa allò que ara anomenem «Psicologia Clínica». Primer fou Charcot i, més tard, Ribot i Binet. Tant el materialisme com el conductualisme estaven condicionats per la tradició, i es reflectiren en un psicòleg com Ribot que, gràcies als seus estudis de compilació teòrica, coneixia perfectament. No és gens difícil trobar l'orientació materialista de les seves obres, com no ho és trobar-hi àmplies reflexions sobre la conducta. És cert que Ribot cita molt sovint els autors «idealistes», però també ho és el fet que en treu només allò que és útil al seu principi psicofísic inalienable.<sup>4</sup>

En el teatre i, per què no, també a la vida normal, quan parlem de conducta hem de tenir present que aquesta es manifesta principalment en el procés de comunicació amb la resta dels personatges. La recerca de Stanislavski té com a objectiu dotar de vida orgànica el personatge, però en parlar d'aquesta vida només ens hem preocupat, fins aquí, d'esbrinar el contacte de l'actor amb el seu paper. Ara haurem de parlar de l'establiment de la relació amb la resta dels personatges i dels avantatges que en aquest camp suposa la nova «sintaxi».

A l'exposició del sistema hem parlat de la interacció entre els actors en el capítol destinat a la «comunió». En aquell text, «depenent» de la primera etapa del pensament stanislavskià, ens trobàvem amb el recurs de l'energia vital o «prana» per a la transmissió del sentiment i, consegüentment, per a l'obtenció de la comunicació perfecta que, per a Stanislavski, sempre anava més enllà del text. Com ja sabem, a la primeria hom deixava que la línia del sentiment, és a dir, del que s'havia de comunicar amb l'ajut de les «radiacions», sorgís a l'escena després que tota la resta del material interior havia estat elaborada prèviament. En un breu escrit de l'any 1937, Stanislavski reprèn el tema de la comunió, i en parla d'una manera que ens serveix de pont entre la concepció de la comunicació del primer mètode i la del segon. Aquí Stanislavski divideix el procés comunicatiu en cinc moments que componen, segons la seva pròpia expressió, els passos lògics i coherents que segueix la creació orgànica i natural de la comunicació: un primer

4. Aquest recorregut, massa ràpid, per la història de la psicologia francesa és recolzat per l'opinió que manifesta Edwing G. Boring al seu llibre *Historia de la psicología experimental* (vid. bibliografia).

estadi en el qual es produeix l'orientació en les condicions que envolten l'emissor i l'elecció de l'objecte receptor; un segon en què es produeix l'apropament a l'objecte i l'atracció de la seva atenció sobre l'emissor; en el tercer, l'emissor explora l'ànima del receptor, intenta captar el seu estat d'ànim i preparar-lo per a la comunicació; en el quart, la transmissió d'imatges pròpies mitjançant la veu, les paraules, entonacions, adaptacions, etc. Finalment, el cinquè estadi és el moment de la resposta a la interacció. La descripció d'aquest procés no tindria gaire importància si es reduís a la confirmació de la necessitat dels «raigs de la comunicació», és a dir, si els tres primers estadis no fossin res més que la preparació per a la transmissió d'uns «raigs» suposats d'antuvi, el control del medi i del receptor per tal que la seva transmissió resulti efectiva. Però hi ha quelcom més.

Stanislavski-Tortsov sotmet els seus alumnes a un exercici revelador: sense donar res més que la informació general, fa que els alumnes representin l'arribada d'un inspector a l'escola en el moment del treball. L'objectiu de la pràctica era veure com s'establia la comunicació entre l'alumne que representava el paper de l'inspector i el qui, d'entre tots els altres, elegís com a interlocutor. L'exercici resultà reeixit, i s'obtingué la comunicació adequada. En valorar el resultat, Stanislavski afirma que només el fet d'iniciar la comunicació, dona un gran impuls a la natura creadora de l'artista, que per dur-la a terme recerca l'ajut dels elements interiors de manera immediata, i apareixen circumstàncies, imatges, accions interiors i exteriors... Diu Stanislavski:

«¿No demuestra todo esto que el artista puede iniciar su creación directamente a partir de la comunicación, sin preparar previamente en su interior el material espiritual necesario para este proceso orgánico? Si el actor logra cumplir de un modo lógico y coherente con todos los movimientos preparatorios de la comunicación; si lo hace de acuerdo con todas las leyes de la creación de la naturaleza orgánica; si siente la verdad de lo que vive y hace y la fe en lo auténtico de lo que está sucediendo; si consigue alcanzar en sí mismo el estado del 'yo soy', la naturaleza creadora misma del artista y el subconsciente empiezan a trabajar. Debido a la inercia de la creación y a la lógica y la continuidad se van elaborando nuevas circunstancias dadas, objetivos, acciones y, con todo ello, la fábula misma del ejercicio imaginado.»

(O.C. II, pàg. 375)

Com que aquest text és contemporani del material consultat sobre *L'inspector*, no podem dubtar que es troba sota la influència de la segona versió del sistema. El fet de comunicar provoca en l'actor la reacció necessària que fa que la seva natura orgànica es posi a treballar:

és un possible motor per engegar els recursos del comportament habitual al qual se li afegeix un component imaginatiu que va creant les noves circumstàncies. ¿No és el mateix que hom fa amb les accions físiques? Si pensem que per assolir la comunicació l'actor ha de fer una sèrie d'accions determinades, ens n'adonarem de com la comunicació es va articulant sobre les accions, tal com ho fan el sentiment i la resta dels factors del comportament humà. Ja ho hem esbrinat en parlar del material de *L'inspector*. L'acció esdevé el primer pas a l'hora de crear la interacció amb el *partenaire*. En realitzar l'escena, l'actor coneix vagament allò que ha de fer i, de manera també general, el conflicte que el relaciona amb el personatge que trobarà a l'escenari. El primer pas de la comunicació estarà determinat per la recepció que el *partenaire* faci de les seves accions: si són ben executades, acompliran la tasca de cridar-li l'atenció i es convertiran per a ell en un estímul material, quelcom que provocarà en ell una reacció material determinada. Les accions són estímuls reals que provoquen, necessàriament, respostes reals. De la mateixa manera que l'acció donava a l'actor que l'executava la sensació de realitat precisada per trobar-se a si mateix en el paper, produeix el mateix efecte en el *partenaire* introduint-lo en la situació, la qual cosa obre el procés comunicatiu. Després, les accions simples s'aniran omplint cada cop més de significat, i la interacció serà cada cop més profunda, més elaborada. Stanislavski apuntava si no seria bo partir de la comunicació per aconseguir la incorporació del material orgànic al treball. Al fons de la comunicació hi hem trobat l'acció: la interacció també es va construint a partir de l'acció, que és on veritablement s'incorpora la natura orgànica a la tasca creadora. L'acció, amb la pèrdua d'atenció sobre l'interior que suposa, facilita el procés de comunicació en aconseguir que es realitzi de forma natural i espontània. Amb el mínim control conscient sobre les circumstàncies bàsiques n'hi ha prou per començar a actuar.

## Capítol 5

### La ciència stanislavskiana: les «circumstàncies donades» i el paper de la imaginació

En els capítols precedents hem intentat donar raó de quines foren les influències que, tant en el camp de la literatura com en el de la psicologia, permeteren o facilitaren el sorgiment del Sistema Stanislavski. Les dades aportades ens donen la possibilitat de formular ara una conclusió provisional sobre la construcció conceptual del sistema que refermaria la hipòtesi de Cruciani i Taviani: Stanislavski utilitzà la literatura com a ciència i la ciència com a literatura. Però, ¿s'acaba tot en aquesta constatació? Ens hauríem de preguntar per què succeeix això i quines conseqüències té com a resultat de l'aparició del sistema per donar-ne una valoració definitiva.

De primer, haurem d'esbrinar l'objecte veritable del pensament stanislavskià. El fet que el gran director volgués arribar a «crear» l'emoció, no a representar-la, sobre l'escenari, ens pot dur a pensar que l'objecte últim de la seva «ciència» era l'emoció mateixa. Com hem vist, ell mateix hi renuncià, i aquesta renúncia produí un canvi radical en els seus plantejaments: per arribar a crear l'emoció sobre l'escenari, hom no tenia necessitat de saber què era exactament allò que calia «produir». Allò que necessitava veritablement era un mètode d'anàlisi adequat de la realitat que permetés crear les condicions de possibilitat necessàries per al sorgiment de l'emoció, que, de trobar-se, apareixeria naturalment. Sabem que Stanislavski en concebé dos, de mètodes d'anàlisi: l'interior o introspectiu i l'exterior o orgànic. Ara bé, sembla que ambdós mètodes es basen en una concepció semblant de l'emoció,

que fa que aquesta sigui considerada com un procés que té lloc en una determinada situació i que, en conseqüència, pot ser activat més o menys artificialment. L'emoció esdevé una forma de comportament que, per tal de produir-la, no és necessari trobar-ne el principi fonamental intern. Hom no haurà de recercar què és l'emoció, sinó com actua l'emoció o, millor dit, com actua l'home sota la influència de l'emoció. El mètode d'anàlisi ajudarà a recercar els estímuls necessaris perquè sorgeixi aquest comportament especial que anomenem comportament emotiu: prepararà el camí per a la seva aparició. I aquesta s'haurà de produir, ja ho sabem, en el camp de la comunicació. Stanislavski no es cansà mai de repetir que l'emoció apareixeria quan l'actor arribés a interactuar realment amb la resta de personatges i objectes. És cert que considerava l'emoció com un procés, però com un procés, podríem dir, comunicatiu. Stanislavski no es preocupà de si l'emoció era un estat de consciència, de si es podia definir o no, de si era la manifestació de la influència dels déus o dels esperits en l'home. Li interessava l'emoció com a fet, com a realitat, i de quina manera es podia incidir sobre aquesta realitat i modificar-la, dominar-la. Potser dels resultats d'aquesta intenció se n'hauria pogut treure finalment una definició de l'emotiu, però aquest problema ell mai no el plantejà. Un cop aclarit això, podem dir que, en darrera instància, el propòsit de l'anàlisi stanislavskiana és el de facilitar el procés comunicatiu a l'escenari, és a dir, recrear el procés de comunicació real en una situació imaginària. El tan anomenat estat creador, com el treball de l'actor sobre el paper, tendeixen a fer sorgir la comunicació veritable. És sobre aquesta comunicació, sobre la capacitat d'interactuar amb els «objectes escènics» en el més ampli sentit de la paraula, que apareixerà definitivament l'emotiu. L'anàlisi stanislavskiana ho és també del procés comunicatiu.

En el primer mètode, Stanislavski parteix de la tasca racional, mentre que en el segon parteix de l'acció. Hem recercat els avantatges d'aquest canvi de mètode, però podem pensar que el fonamental en ambdós és el mateix, ja que tenen els mateixos punts de referència ineludibles, que donen ulteriorment raó de la seva viabilitat: la construcció de les circumstàncies i el paper de la imaginació. És a partir de les primeres que sorgeixen tota la resta dels elements, i és l'acció de la imaginació qui en permet el sorgiment i la identificació posterior de l'actor. L'estudi d'aquests dos components ens portarà a veure que el mètode utilitzat per Stanislavski ha estat d'alguna manera reprès o explicat per teories posteriors. Stanislavski partí de l'observació directa de la vida; tant al seu cas com al de la ciència es podria aplicar el títol que donà a un dels episodis de la seva autobiografia: la descoberta de veritats conegudes des de fa molt de temps. Cal aclarir, també, que, en recercar les possibles concordances entre el mètode stanislavskià i alguns treballs de psicologia i antropologia, només volem seguir la tasca que ell mateix anuncià: confiava que les seves

observacions serien confirmades amb el temps per una ciència que, aleshores, no hi sabia donar respostes. Val a dir que, en tractar només aquests dos elements fonamentals, no perdrem de vista que moltes afirmacions quant a elements concrets, com ara la mateixa imaginació, la memòria emotiva o les tècniques corporals han estat rebutjades i desmentides per la ciència. Però no ens interessa tant esbrinar aquests errors, generalment proporcionats per la mateixa ciència, com recercar el que hi hagi d'interessant en la concepció global del sistema.

A l'inici del seu treball, Stanislavski col·loca l'axioma puixkinià que parla de recercar la veritat de les passions en circumstàncies donades. Resumint breument el procés del sistema trobem que, quan aquestes circumstàncies són definitivament establertes i assumides per l'actor, generen una sèrie d'adaptacions. Recordem que el fet que les circumstàncies siguin definitivament establertes suposa que siguin dotades de lògica i coherència. Bé, quan l'actor ha aconseguit adaptar-se, ha aconseguit fer-ho a una lògica aliena. Si ho preferim, a un comportament lògic aliè. En conseqüència, les seves respostes, siguin els seus actes o les seves emocions, sorgiran en aquesta lògica i formaran part del personatge. Aquest esquema tan senzill, al qual s'haurien d'afegir les necessitats tècniques de l'actor, té en el seu origen una suposició fonamental: l'home és capaç d'adaptar-se a gairebé qualsevol esquema lògic de comportament. Kedrov afirma que aquest seria el pressupòsit bàsic del sistema que, extret de l'observació de la vida quotidiana, no ens ha d'estranyar gaire. En efecte, l'home s'adapta, com a subjecte complex, a les circumstàncies diverses, per exemple, de la vida social. ¿Per què no ha de poder-ho fer a la vida imaginària, que li permet radicalitzar aquesta possibilitat acomodant-se a una lògica de comportament que no és, «en absolut», seva? Ja sabem que per fer-ho, diu Stanislavski, l'actor haurà de trobar precisament la manera d'apropiar-se-la. Ve't aquí la funció de l'anàlisi. En voler l'actor reproduir en si mateix el comportament del personatge, haurà de començar a comprendre'l, i per comprendre'l l'haurà de crear gairebé sencer: l'autor només ens proporciona un fragment de la vida del personatge, la seva descripció. El que necessita l'actor és trobar totes les motivacions que puguin tenir algun paper important en el personatge en realitzar les accions de l'obra. Aquestes motivacions, segons Stanislavski, tenen la seva rel en les circumstàncies tant espirituals com històriques i materials. En darrer terme, Stanislavski està dient que el funcionament lògic del personatge està determinat per la lògica del context en el qual es mou. O, encara ho expressa d'una altra manera: afirma que les reaccions lògiques del personatge que representarà l'actor són el fruit de la influència que les circumstàncies donades tenen sobre ell. Deixant Hamlet a l'escenari i baixant a termes humans, el comportament de l'home és determinat per les circumstàncies donades que l'envolten. I en aquest comportament hi



entra també l'emoció. L'actor, en refer aquestes circumstàncies, no fa més que construir el context adequat perquè el procés comunicatiu de l'obra resulti versemblant. En termes stanislavskians, perquè la comunió esdevingui efectiva i permeti l'aparició del sentiment. I, recordem, l'aparició d'un context lògic, és a dir, d'un context que pugui sotmetre's a unes lleis més o menys exactes però comprensibles per a l'actor en la mesura que les pugui identificar amb les de la vida quotidiana. No podem negar que la hipòtesi resulta agosarada. Cal preguntar-se: és possible pensar en unes circumstàncies lògiques, des d'una perspectiva científica? És evident que Stanislavski begué en fonts psicològiques, com ara les de la reflexologia, que li permeteren, com ho feren a la ciència, pensar en aquesta possibilitat. Diu Von Bertalanffy:

«Fue básico para la interpretación del comportamiento humano o animal el esquema estímulo-respuesta, o lo que también podemos denominar la doctrina de la reacción primaria del organismo psicofisiológico. El comportamiento es una reacción provocada por estímulos externos. Este principio de actividad provocada, de la reacción, presupone el del influjo del entorno, el 'ambientismo', o la 'dirección de otros factores' según la expresión de Riesman.»

(*Robots, hombres y mentes*, pàg. 14)

Però és evident que Stanislavski no en tenia prou amb la ciència que li va tocar. Examinem una mica més de prop per què. En la seva anàlisi, Stanislavski construïa element a element primer, d'una manera orgànica després, el context en el qual havien de moure's els actors. Ara bé, la lògica, les lleis sota les quals s'articulava aquest context, no eren examinades per ningú. En establir les circumstàncies, Stanislavski jugava amb la integritat subjectiva de l'actor que, de manera automàtica, generava per pròpia experiència les lleis que el regien. Això és més obvi en la segona formulació que en la primera. En aquesta, el predomini del conscient provocava fracassos precisament perquè no sempre era capaç d'arribar a aquesta «lògica orgànica». En el mètode de les accions físiques, quan l'actor crea, des del seu funcionament com a subjecte, les determinacions necessàries, aquestes són incorporades amb més facilitat.

La ciència del moment podia explicar a Stanislavski, fins a cert punt, com reaccionava l'actor a un estímul concret, però no podia explicar-li com influïa la totalitat del context en una persona. Si pensem que l'ideal del sistema, més o menys inconfessat, és arribar a la síntesi definitiva de tots els elements elaborats a l'anàlisi perquè, amb la unió de la seva força estimulant, provoquin la incorporació del subconscient a l'escena, és a dir, creïn la vida del personatge, entendrem que el que Stanislavski recercava era una ciència que li pogués donar raó de la influència de la totalitat sobre l'individu o,

com a mínim, que es plantegés la qüestió en aquests termes. D'altra banda, sabent que el que Stanislavski intentava resoldre era el problema de la comunió, el problema de com es genera la comunicació veritable, no cal dir que aquesta ciència hauria de tractar la influència del medi en l'acte comunicatiu. Recordem l'afany de Stanislavski per reproduir la línia contínua de la vida a escena, intent que passava per la creació de la línia contínua de la comunicació. Podem avançar la hipòtesi que la teoria —a més a més d'altres de situades en diversos camps— que més hagués ajudat Stanislavski és la teoria de la comunicació basada en la teoria general dels sistemes i en la lingüística pragmàtica. Val a dir que, si esmentem aquesta teoria en relació al sistema Stanislavski, donem per sobreentesa la seva utilitat general en el camp de l'estudi de l'emotivitat i la seva expressió. Altrament, no podem fer aquí una exposició detallada del que s'ha anomenat «Teoria sistèmica» o simplement «Teoria de la comunicació», que compta entre els seus representants més coneguts amb V. Bertalanffy, Ruesch, Bateson, Watzlawick, Hall i Birdwistell. Ens limitarem a remarcar alguns punts de coincidència entre aquesta teoria i el sistema per tal de fonamentar la seva possible relació i per esbrinar la possibilitat d'accedir al comportament emotiu des de l'exterior. La comparació exhaustiva d'ambdues posicions i l'anàlisi final que aclariria si aquesta ciència dóna raó de totes les afirmacions i intuïcions de Stanislavski exigiria un estudi més extens i acurat. Creiem que aquí la nostra missió és precisament d'obrir perspectives d'estudi, i seria una pretensió exagerada intentar arribar a conclusions que, encara que no fossin definitives, mereixen més dedicació i espai.

Parlem ara de la primera qüestió plantejada: una ciència que s'articuli a partir de la «globalitat». Sabem que els estudis d'aquesta orientació començaren ben aviat, en els primers treballs de Wertheimer, que donaren lloc al sorgiment de la Gestalt. Però aquesta no seria encara solució per al problema de Stanislavski. La psicologia, sobretot la de tall més radicalment científic, xocava al seu temps amb el problema de ser humana i científica alhora, és a dir, de tractar els problemes complexos i temporals de l'home tot recolzant-se en els fets i l'estricta metodologia. La ciència, direm refent una expressió de Von Bertalanffy, conqueriria l'univers i s'oblidava de la realitat humana, que segmentava però no abastava. Els estudis de biologia organícista, que plantejaven la consideració del ser viu com a tot, es barrejaven amb plantejaments similars que provenien de molts altres camps, com ara la filosofia de Cassirer o la sociologia de Sorokin. D'aquesta combinació, i basant-se per al seu mètode en els descobriments de la biologia, sorgí l'ara anomenada sistèmica: la Teoria General dels Sistemes de Von Bertalanffy que tracta d'esbrinar, i encara que sigui redundant és així, les lleis generals dels sistemes, entenent com a tals un conjunt de components en estat d'interacció. Segons aquest mateix autor:

«La teoría general de los sistemas puede ser considerada como una ciencia de la 'integridad' o de entidades totalitarias que hasta la fecha, es decir, por el influjo de prejuicios mecanicistas, quedaron excluidas por considerárselas ajenas a la ciencia, animistas o metafísicas. Dentro del marco de la teoría general de los sistemas, estos aspectos resultan científicamente accesibles. El sistema general es, por tanto, un modelo interdisciplinar que necesita un desarrollo científico, pero que también puede lograrlo, y, por tanto, es aplicable a los fenómenos concretos.»

(*Robots, hombres y mentes*, pàg. 97-98)

Una ciència semblant permetria l'anàlisi del context i, en conseqüència, la superació del problema de la interacció amb el medi que Colodron no veu solucionat a Pavlov ni Köhler en el conductisme posterior, en general.<sup>1</sup> Stanislavski considerava la vida com una activitat que es produeix en el medi i que, en el procés de la comunicació, es relaciona amb aquest medi. En considerar l'obra dramàtica, més ben dit, l'espectacle sencer com una globalitat que proporciona estímuls a l'actor, la considerava la realitat humana mateixa. No oblidem que l'obra és la realitat humana del personatge que hom ha de construir per tal que els seus actes siguin veritables. No seria agosarat dir que Stanislavski reconstrueix per mitjà de les circumstàncies i allò que se'n deriva la «matriu social» del personatge, de la qual Ruesch ens diu:

«De ahí que cuando hablamos de una matriz social en donde tienen lugar los hechos interpersonales, nos referimos a esos repetitivos y consistentes bombardeos de estímulos a los que están expuestos los seres humanos... El lector verá que, tan pronto como se comienza a interpretar un mensaje, no puede hacer una distinción clara entre teoría de la comunicación, teoría de los valores —*entenenent per valor la unitat indissoluble entre estímul i resposta a l'interior d'un sistema d'interacció*— y enunciados antropológicos sobre la cultura. El medio en el que se llevan a cabo estos trabajos está constituido por esa combinación de facetas y nos referimos a él con el nombre de matriz social.»

(*Comunicación*, pàg.: 13)

Les cites i els exemples es podrien reproduir fins a l'infinit, però pensem que per ara ja n'hi ha prou per demostrar el que apuntàvem

1. L'opinió de Colodron la podem trobar al pròleg del text *Fisiología y psicología*, recull d'estudis breus i conferències de Pavlov (vid. bibliografia). La de Köhler és al seu llibre *Psicología de la configuración* (vid. bibliografia), en el capítol titulat «En torno al conductismo».

més amunt: la ciència que treballa amb el pressupòsit de l'existència d'aquesta matriu social —o conceptes similars— i que la remet a la teoria dels sistemes hauria fet amb tota seguretat un gran servei a Stanislavski. Fins aquí el que es refereix al tema de la globalitat.

La darrera cita que hem fet de V. Bertalanffy, parlava de la necessària aplicació pràctica de la Teoria General dels Sistemes. Potser el tema fonamental de Stanislavski fou el de la comunicació, i aquesta teoria hi fou aplicada. La comunicació és entesa com la interacció dels elements en el sistema o, més exactament, la defineix Birdwistell (vid. bibliografia, pàg. 85) com un sistema estructural de símbols significants (procedents de totes les modalitats amb fonament sensorial) que permet la interacció humana adequada. Stanislavski, com a observador de la conducta humana que era i com a home de teatre, es va veure abocat a abordar l'estudi de les manifestacions observables d'aquesta conducta, el vehicle de les quals és principalment la comunicació. Els seus actors havien de saber transmetre la informació d'una manera correcta i «viva»: no n'hi havia prou de parlar clarament i transmetre el significat pla. L'actor havia d'actuar les paraules, s'havia de comprometre en accions verbals. També les paraules formaven part del comportament. Si Stanislavski hagués pogut treballar amb l'eina de la teoria pragmàtica del llenguatge iniciada per Morris i continuada per Carnap, de ben segur que hauria pogut comprendre més clarament el paper doble que assignava als processos comunicatius de transmetre una informació verbal i una informació afectiva, i hauria trobat una justificació raonable per al tema del subtext. Stanislavski insistia que l'actor havia de comunicar al seu *partenaire* tot allò que hi ha més enllà del text, i que no podia definir de cap manera: havia de transmetre els seus desitjos, el seu estat interior. «Prana», tempo-ritme, entonació..., Stanislavski recercà mil maneres de comunicar-ho fins que va considerar que la seva millor expressió vindria donada en realitzar l'acció d'una manera orgànica. La teoria de la comunicació podria aclarir ara alguns dels conceptes utilitzats pel vell mestre. En principi, cal considerar l'útil diferenciació establerta entre llenguatge digital i llenguatge analògic, i entendre que l'acció orgànica estableix perfectament la comunicació perquè porta en si mateixa els necessaris components analògics. La comunicació digital, convencional, és la que correspon al llenguatge i la seva «convenció» semàntica. Per saber què és l'analògica, escoltem Watzlawick:

«¿Qué es, entonces, la comunicación analógica? La respuesta es bastante simple: virtualmente, todo lo que sea comunicación no verbal. Con todo, este término resulta engañoso, porque a menudo se lo limita a los movimientos corporales, a la conducta conocida como kinesiología. Opinamos que el término debe incluir la postura, los gestos, la expresión facial, la inflexión de la voz, la secuencia, el ritmo

y la cadencia de las palabras mismas, y cualquier otra manifestación no verbal de que el organismo es capaz, así como los indicadores comunicacionales que inevitablemente aparecen en cualquier contexto en que tiene lugar una interacción.»

(*Teoría de la comunicación...*, pàg. 63)

Per acabar d'arrodonir l'argumentació, haurem d'esbrinar quin és el contingut, en general, de la comunicació analògica. Watzlawick afirma que el material dels missatges analògics és sovint antitètic, i pot ser expressat en interpretacions fins i tot incompatibles. En general, els missatges analògics, diu Bateson, no són ni afirmatius ni denotatius, i expressen sempre significats a nivell relacional, és a dir, propostes sobre les regles que definiran, des del moment en el qual es produeix la comunicació en endavant, la relació entre les interlocutors. Bateson afirma que amb la pròpia conducta hom pot anomenar o proporcionar l'amor, l'odi, etc., encara que sempre és l'altre el qui atribueix el valor a la conducta analògica. ¿Cal dir que una comunicació analògica adequada era el que recercava Stanislavski? Birdwistell també recull la idea de Bateson i afirma que el llenguatge i el moviment corporal no només transporten instruccions, descripcions i respostes, sinó que inclouen referències creuades a propòsit del missatge mateix. Aquestes referències es fan mitjançant el comportament explícit i analitzable, el comportament adequat que Stanislavski vol trobar en el seu mètode.

Encara una darrera matisació. La teoria comunicativa de la qual hem anat parlant fins aquí pressuposa necessàriament que és impossible no comunicar. Lògicament, si qualsevol manifestació del nostre comportament és un missatge, la manca de comunicació no existeix. Sembla que Stanislavski també hagués acceptat aquest principi: primer, en el seu interès per desterrar de l'actor qualsevol moviment o actitud que no fos estrictament relacionada amb el personatge, que eren interpretats com a manifestacions directes de la individualitat i dels desitjos personals de l'actor; segon, en col·locar l'acció a l'inici del procés comunicatiu, com hem vist a l'apartat anterior.<sup>2</sup>

Creiem que fins aquí hem aportat dades suficients per aclarir la viabilitat de la hipòtesi citada més amunt, i arribar a la conclusió que és possible interpretar la construcció de les circumstàncies en el sistema Stanislavski, a partir de la Teoria de la Comunicació, com la construcció d'un context en el qual la conducta comunicativa esdevingui lògica, justificada i coherent. Aquest era el requisit fonamental

2. No se'ns escapa la possibilitat que el lector pugui pensar que hom pot acceptar els principis de Stanislavski sense necessitat de donar suport a l'axioma que es desprèn de la Teoria de la Comunicació. Només formulem el paral·lisme com a hipòtesi, pensant que la pràctica teatral, que tendeix a la instauració de la comunicació ininterrompuda sobre l'escenari, podria aportar algunes dades que seria bo de contrastar amb aquest axioma.

proposat per Stanislavski per tal que l'actor arribés a poder «disfressar-se amb la lògica de la conducta» del personatge. En altres paraules, perquè hi pogués creure. Abans d'aclarir aquesta darrera frase i abandonar les relacions del Sistema amb la Teoria de la Comunicació, hem de fer referència a quelcom que el lector ja haurà detectat: el procés de la Teoria de la Comunicació i el del Sistema són inversos. En efecte, quan la Teoria de la Comunicació s'aplica, per exemple, a la psiquiatria, parteix de la descripció d'una situació comunicacional concreta i establerta per tal d'esbrinar la lògica a la qual respon el comportament del subjecte que hom considera malalt. Es tracta de veure, posem per cas, si les reaccions d'un esquizofrènic no són res més que l'única acció possible davant d'un context comunicacional absurd: reaccions que obeeixen i perpetuen les regles del context. D'aquest context, el psiquiatra n'haurà d'aclarir les regles i relacions, la seva lògica. Stanislavski, en el seu treball amb els actors, ho haurà de fer a l'inrevés: haurà de crear un context amb les seves regles per tal que les reaccions del personatge resultin lògiques, i l'actor les pugui assumir com a seves. L'eficàcia dels descobriments de la Teoria de la Comunicació per explicar i fins i tot per ampliar el mètode, se'ns presenta com una hipòtesi més que raonable: cal estudiar la possibilitat que aquesta teoria doni la solució a allò que Stanislavski anomenava, tot utilitzant literàriament un terme de Ribot, la Lògica del Sentiment.<sup>3</sup>

Suposem ara que la lògica ja és establerta, si parlem de la primera formulació del Sistema Stanislavski, o que s'està establint, si parlem de la segona. ¿Qui o què permet que l'actor faci el salt, és a dir, que entri a la «lògica» del comportament del personatge? Ha arribat l'hora de recercar la tasca de la imaginació en el Sistema. Per a Stanislavski, ja ho sabem, la imaginació ha de crear, valgui l'expressió, les imatges que han de constituir l'existència completa del personatge, irreal. Sabem que aquestes imatges han de ser estructurades de manera lògica i coherent per tal que l'actor pugui entrar a formar part del seu propi somni. El primer pas de la imaginació és semblant al que descriu

3. Som conscients que les dades aportades en aquesta relació amb la Teoria de la Comunicació són encara massa generals i discutibles, però el marc del treball ens impedeix aprofundir-hi més. Sabem que els punts de partença de la Teoria de la Comunicació i els de Stanislavski són diferents, i que el Sistema pot donar lloc a una lectura de tipus conductista, de determinisme de les circumstàncies en algun moment, cosa que no acceptaria de cap manera aquesta teoria. Però no hem d'oblidar que quan Stanislavski parla de determinisme de les circumstàncies no ho fa en sentit estricte, sinó que parla de la producció artificial de la necessitat que ha de provocar la reacció d'un subjecte constituït, no dependent únicament de les circumstàncies en el sentit més barroer de la paraula. D'altra banda, cal ensegar la possibilitat de pensar que no només és probable que la Teoria de la Comunicació pugui orientar millor el Sistema, sinó que és possible que aquest en la realització inversa de la tasca sobre el procés de la comunicació, pugui servir de complement a la Teoria de la Comunicació.

Comunicació  
en la realització  
e complement a

\*

Sartre quan parla del fenomen que s'esdevé en la lectura o en assistir a una representació teatral. Tant en un cas com en l'altre, estem en presència d'un món al qual atribuïm existència completa. La lectura, per exemple, genera aquesta existència a partir del que Binet anomenà «imatges latents». Per a Sartre, aquestes imatges latents són inacceptables, ja que, en considerar com ho fa ell la imatge com a consciència, hauríem de parlar d'una «consciència inconscient». Ara bé, considera que el paper que tenen aquestes imatges ha de ser conferir per algú, i ho atorga al propi saber imaginant. És pròpiament aquest saber imaginant que fa que, en el teatre, donem realitat a arbres de castró o que vegem els personatges en els actors. Converteix els éssers que es mouen en la irrealitat en objectes de pensament del subjecte que imagina. La imaginació genera un saber especial que no s'atura en el mer establiment d'un significat o judici. No pensa les coses com a forma d'un significat, sinó que les pensa, diu Sartre, a la manera de les coses. Mentre que el saber copsa l'objecte per la seva essència, és a dir, per l'ordre de les seves qualitats, el saber imaginant no recerca aquest ordre en ell mateix. Diu Sartre:

«Por el contrario, el saber imaginante es una conciencia que trata de trascender, de plantear la relación como un 'fuera'. A decir verdad, no afirmando su verdad, porque sólo tendríamos un juicio, sino proponiendo su contenido como existiendo a través de cierto espesor de real que le sirve de representante...»

(*Lo imaginario*, pàg. 104)

A partir d'aquesta certa espesetat del real que serveix de representant a l'existència, a partir del canvi que el saber imaginant opera en els signes que fa que la fesomia de la paraula —i de l'acció en el cas de l'actor— es torni representativa de l'objecte, l'actor ha de construir l'existència completa del personatge en el qual s'ha d'integrar. El punt de partença és el mateix text o l'esquema de les accions mínimes d'aquest text: l'existència final de l'acció estarà determinada per la construcció de les imatges necessàries.

Però no tot en Stanislavski ha de tenir un possible contacte, amb les adaptacions pertinents, als plantejaments sartrians. Recordem que Stanislavski deia que les invencions de la imaginació han de ser actives, han de poder influir en el sentiment, però, en darrera instància, formen el substrat per a la seva aparició. L'actor proposa, podríem dir, i el sentiment disposa. L'actor no sap exactament quina imatge, què pot, certament, considerar com a estímul per a un sentiment concret, i es veu obligat a preparar-li el camí al més amplament i perfectament possible. Aquí Stanislavski segueix la línia plantejada per Ribot o, més exactament, la línia d'una teoria recollida per Ribot i que en l'ambient psicològic del moment era coneguda com «Teoria de les Constel·lacions» o «Llei d'interès». En aquesta teoria

hom representava el sentiment elegint entre les constel·lacions d'imatges i apropiava a la consciència la imatge que l'havia de fixar, és a dir, que havia de permetre la seva aparició. ¿Què havia de fer l'actor sinó proposar el nombre més gran d'imatges possible per tal que el sentiment pogués realitzar aquesta elecció?

Ara bé, Sartre ens mostra alguns dels errors d'aquesta teoria, que fa de la imatge una formació psíquica més enllà dels estats afectius, i que creu que la major part d'aquests estats anirien acompanyats per imatges que prendrien el paper del desitjat en front del desig. En aquesta teoria, seguint Sartre, hi trobem la confusió de la imatge amb l'objecte, la il·lusió d'immanència, la negació de la intencionalitat afectiva... El desig era vist per Stanislavski, sota la influència dels plantejaments de Ribot, com una disposició a l'acció sorgida a partir d'un sentiment o, recercant més profundament, d'una tendència. Sartre matisa aquest pensament i considera el desig l'esforç per posseir en el nivell representatiu quelcom que ja ens ha estat donat en el nivell afectiu. Però, ¿què vol dir que ja ens ha estat donat? Significa que l'afectivitat és una forma de coneixement? Stanislavski sostenia sempre que, en el llenguatge de l'actor, conèixer significa sentir, que l'actor havia de conèixer no solament mitjançant la raó, sinó que també ho havia de fer a través del sentiment. Així doncs, Stanislavski pensava que hi havia una manera de «conèixer» que anava més enllà de l'intel·lecte.

Un altre factor hem de remarcar encara: Stanislavski considerava que l'actor havia d'actuar sota la influència de l'emoció, i no havia d'intentar representar l'emoció. Aquesta emoció produïa un canvi en el comportament habitual del subjecte i influïa en la seva visió del món. L'exemple més clar el trobem en el canvi operat en Otel·lo quan Iago aconsegueix fer aparèixer en ell la gelosia: canvia el seu comportament i la seva percepció del món, que s'estructura al voltant de l'emoció que l'afecta. El cas d'Otel·lo és un dels exemples preferits de Stanislavski. Però aquesta intuïció del gran director no era recolzada, en el seu moment, per cap teoria d'una manera plausible. Sabem també que Stanislavski afirmava que hom no podia emocionar-se pel mer fet d'emocionar-se, i que el comportament emotiu tenia una justificació, és a dir, que sorgia per una mena de necessitat, que era sotmès a una «lògica» i, conseqüentment, tenia un significat concret. Stanislavski, sense cap pretensió, deia que necessitava partir d'aquests criteris per tal de poder dur a terme el seu treball pràctic sobre l'emoció. A la fi del seu estudi —breu— sobre l'emotivitat, diu Sartre:

«Pese a esas reservas de importancia secundaria, esperamos haber demostrado que un hecho psíquico como la emoción, que suele ser considerada como un desorden sin regla, posee un significado propio y no puede aprehenderse en sí mismo, sin la comprensión de ese significado... El



estudio de las emociones ha verificado perfectamente el siguiente principio: una emoción remite a lo que significa. Y lo que significa es la totalidad de las relaciones de la realidad humana con el mundo. El paso hacia la emoción es una modificación total del 'ser en el mundo' según las leyes muy particulares de la magia.»

(*Bosquejo de una teoría de las emociones*, pàg. 130-131)

Sembla que la proposta podria ser útil a Stanislavski, i potser una «psicologia fenomenològica» com la de Sartre seria un bon complement per al seu treball pràctic. No intentarem ara fer un comentari exhaustiu de la teoria de l'emoció de Sartre, la qual cosa mereixeria una gran atenció, però no podem abstenir-nos de marcar possibles contactes, que haurien de ser més ben fonamentats en un altre lloc, entre aquesta teoria i els plantejaments de Stanislavski. Comencem aquest breu recorregut.

Sartre afirma que l'emoció sorgeix d'un procés semblant al que configura l'acció. En efecte, l'*Umwelt*, el món que ens envolta, opera sobre nosaltres en un conjunt d'exigències i tensions. És un món que planteja problemes i que exigeix solucions. L'*Umwelt*, el món dels nostres desitjos, de les nostres necessitats i fins dels nostres actes, sembla solcat per una sèrie de camins que tendeixen a certes finalitats, a l'aparició d'un objecte creat, diu Sartre. L'home sent l'exigència del món que l'envolta i, normalment, respon amb un tipus de conducta determinada, amb una acció que li permet adaptar-se a la nova situació creada. En aquest cas, l'home ha sabut triar el camí que li era necessari per tal d'arribar a la finalitat recercada. Podríem dir que l'home ha operat sobre l'univers amb la seva acció, i que ho ha fet d'una manera efectiva. Val a dir, amb Sartre, que aquesta «acció adaptativa» es realitza la major part de les vegades sense el concurs de la consciència. Ara bé, ¿què succeeix quan els camins que ens han de conduir a la solució d'una qüestió qualsevol són excessivament complicats, o simplement no hi trobem cap via de sortida? Sigui com sigui, l'home ha de sortir d'una situació d'exigència que, si esdevingués contínua, podria posar en perill el seu propi equilibri. No hi ha sortida, però la necessitat d'actuar subsisteix. És llavors que l'home necessita el concurs de l'emoció, un concurs que, com el de l'acció, és irreflexiu. La impossibilitat de trobar una solució és allò que serveix de motivació a la seva «nova consciència irreflexiva», diu Sartre, que aprehèn el món d'una altra manera i que imposa una nova conducta a través de la qual és aprehès el nou aspecte sota el qual es mira el món.

Tota aquesta argumentació serveix a Sartre per postular l'«estructura funcional» de l'emoció. La conducta pura no és l'emoció, i tampoc no ho és la consciència d'aquesta conducta. No és un comportament pur, sinó el comportament d'un cos que es troba en un estat

determinat. Aquest estat, per si mateix, no provocaria el comportament, de la mateixa manera que el comportament sense l'estat és una «comèdia», diu Sartre. L'emoció és una transformació de la manera d'aprehendre el món que genera una modificació del «ser-en-el-món» del subjecte, un canvi en les relacions de la realitat humana amb el món. Segurament Sartre va molt més enllà del que Stanislavski arribava a imaginar, però, ¿no havia posat a la pràctica, no havia obtingut de manera «artificial» la manifestació d'aquest paper modificador de l'emotivitat en l'actor? No parlem de possibles precursors ni d'explicacions a posteriori, però caldria pensar en la possibilitat que, de la mateixa manera que la pràctica sobre la comunicació, experimentada en els actors, podria proporcionar material de reflexió i complementar una Teoria de la Comunicació, potser la pràctica diària, l'experimentació directa sobre l'emotivitat que duen a terme els actors del teatre de la vivència proposarà, amb els seus resultats, materials per encaminar encertadament les reflexions dels teòrics del comportament emotiu. És una hipòtesi a treballar que ens podria dur a un canvi interessant: completar l'observació amb l'operació directa sobre la realitat del comportament emotiu.

Malgrat els possibles contactes de les tesis de Sartre amb els problemes stanislavskians, la concepció de la tasca de l'actor que expressa a la seva teoria de les emocions deceberia Stanislavski i no tindria en consideració la seva preocupació fonamental. Diu Sartre:

«Asimismo, puedo tener falsos miedos, falsas tristezas. Estos falsos estados se distinguen, a pesar de todo, de los del actor. El actor interpreta la alegría, la tristeza, pero no está ni alegre ni triste, pues estas conductas se dirigen a un mundo ficticio. Interpreta la conducta pero no la lleva a cabo. En los diferentes casos de falsas emociones que acabo de citar, las conductas no se hallan sostenidas por nada; existen por sí solas y son voluntarias. Pero la situación es auténtica y la concebimos como exigiendo estas conductas.»  
(*Bosquejo...*, pàg. 102)

Havíem vist que el que precisament intentava Stanislavski era que el món fictici del qual parla Sartre i que conforma l'univers del personatge es convertís en una situació autèntica o, en altres paraules, fos percebuda per l'actor com una situació autèntica en la qual la seva conducta eixiria de les exigències d'aquesta situació. El periple per la teoria de l'emoció sartriana ens retorna al primer moment quan, tot parlant de la imaginació, citàvem Sartre. En construir a través de la imaginació l'existència completa d'allò que hem de llegir o veure en el teatre, diu Sartre que hom es pot emocionar amb la lectura o com a espectador. Aquest fenomen també era contemplat per Stanislavski en parlar de les diferents qualitats del material emotiu (ho hem exposat en el capítol sobre la memòria emotiva). Ara bé, Stanislavski va més

enllà i fa que el subjecte participi en el seu somni imaginatiu. L'existència de la cosa imaginada, aquesta existència que li conferim provisionalment i que, en conseqüència, pot generar les exigències necessàries per provocar un comportament emotiu, necessita una dosi de creença que li permeti mantenir la seva autenticitat. La creença de l'observador es torna identificació en Stanivslavski. El pas no és gaire gros: ¿qui no s'ha sentit heroi d'una pel·lícula o qui no ha jugat quan era un infant a ser el personatge principal del seu joc? ¿Qui no s'ha representat a si mateix en circumstàncies imaginàries solucionant un problema davant el mirall, que després no s'ha esdevingut? Exemples no ens n'han de faltar. Stanislavski veié la necessitat de donar existència a les circumstàncies imaginades que l'actor havia de creure per tal de poder-s'hi col·locar ell mateix com a personatge. Si l'existència d'aquestes circumstàncies era establerta de manera colpidora per la imaginació, l'actor es podria incorporar sense problemes a la seva autenticitat. Hi podria creure i creure-s'hi i, en conseqüència, sentir les exigències i necessitats que desvetllen el seu comportament emotiu. Un comportament fictici i real alhora; una emoció escènica que no per això deixa de tenir el seu grau de realitat. Un comportament real basat en la «creença controlada» sobre la seva realitat.

La possibilitat d'articular un comportament emotiu fictici, però real, ens obre el camí per parlar de la utilització retòrica del comportament emotiu. Aquesta utilització retòrica suposa que l'home pot arribar a sentir emocions diferents de les seves pròpies que, en no complicar-lo íntegrament, poden ser provocades per obtenir una determinada resposta en aquell o aquells als qual vagi dirigida la seva manifestació. Dit d'una altra manera, Stanislavski ens planteja la qüestió de si és possible adoptar un comportament aliè de forma versemblant. En el proper apartat parlarem de la possibilitat d'aquesta retòrica emotiva, la qual cosa ens obligarà a parlar de la creença controlada i del problema de la paradoxa.

## Capítol 6

### Conclusió: la possibilitat d'una retòrica del comportament emotiu

Fem un petit repàs del que ha estat la nostra tasca fins ara: hem conegut el Sistema i el seu funcionament intern, hem apuntat les vies per a l'estudi de les seves condicions de possibilitat i dels probables contactes amb disciplines i teories posteriors. Ara és el moment de fer la valoració definitiva de les seves aportacions i del canvi que produeix en el problema antropològic fonamental que ens ocupa: el desdoblament del subjecte i la possibilitat d'una retòrica emotiva. Però no ens acontentarem en una mera conclusió «interna» al propi Sistema. Com tota teoria que es col·loca en l'àmbit d'un problema plantejat anteriorment a la seva aparició, necessitem comparar el Sistema Stanislavski amb els resultats que obtingueren els principals estudiosos del tema per tal d'establir un diàleg que permeti valorar per contrast les innovacions que comporta. L'interlocutor necessari és, naturalment, Diderot, que diu a la *Paradoxa del comediant*:

«És l'extrema sensibilitat la que fa els actors mediocres; és la sensibilitat mediocre la que fa multitud de mals actors; i és la manca absoluta de sensibilitat la que prepara els actors sublims.»

(*Escrits filosòfics*, pàg. 115)

¿Per què la manca absoluta de sensibilitat? Diderot parteix de la base que l'actor ha de mantenir la distància suficient amb el personatge que li permeti fer ús dels seus recursos expressius en el moment adequat. Només d'aquesta manera, l'actor, imitador de la

natura, podrà aconseguir la influència necessària i recercada sobre el públic. Com Stanislavski, també Diderot partí del problema de la convenció i afirmà que al teatre, inexcusablement, el que hom ha de presentar a l'escena no ha de ser la realitat mateixa, sinó una realitat transformada, la realitat inventada pel poeta per tal d'obtenir una incidència determinada sobre el públic. L'actor, en ser «veritable» a l'escenari, haurà de conformar-se a les accions, els discursos, la figura, la veu i el moviment del model imaginat pel poeta. Haurà de dominar a la perfecció el seu aparell expressiu per aconseguir manifestar les emocions correctes en el moment adequat. L'actor diderotian ha de saber «mostrar» les emocions: el fet de viure-les, d'experimentar-les realment, suposaria la pèrdua de l'autodomini necessari i la confusió de la vida amb la més elevada elaboració de l'art.

L'home, diu Diderot, és un mateix per natura, i només pot esdevenir un altre mitjançant la imitació. El talent de l'actor consistirà a conèixer a fons els símptomes externs de l'«ànima de manlleu», adreçar-se a la sensació de qui l'observa i enganyar-lo per mitjà de la imitació d'aquests símptomes. Hom va al teatre no a veure plors, sinó a sentir discursos que n'arrenquin: la veritat de la natura no casa amb la de la convenció. L'actor, en darrera instància, esdevé doble: la seva tècnica l'ajuda a expressar allò que convé, mentre observa l'efecte de la seva pròpia expressió en el públic. És alhora personatge i actor que reproduceix l'expressió emotiva per tal d'obtenir una resposta concreta. I aquesta reproducció només es pot aconseguir mantenint el «cap fred», refent els símptomes exteriors d'allò que hom no sent. La teoria diderotiana portada a l'extrem de la seva elaboració suposa la possibilitat de trencament entre l'emoció i la seva expressió.

Quan el teatre abandonà l'estricta convenció que l'oprimia en el segle XVIII, els plantejaments diderotians es radicalitzaren: l'actor havia de reproduir a la perfecció l'expressió externa i havia d'apropar-se al més que pogués a la realitat: la possibilitat de trencament entre l'expressió emotiva i el propi sentiment es refermà. És l'evolució del que s'anomena l'Escola Francesa de la interpretació que, amb certes matisacions, encara és vigent. És el teatre de la representació, que suposa un desdoblament de l'actor que utilitza a la perfecció el seu cos i la seva veu mentre que la seva activitat psicològica està principalment dirigida al control d'aquests aparells. I ens enganya. Aconsegueix que creguem en allò que no succeeix, que, d'alguna manera, ens hi identifiquem. És la tan comentada «retòrica de l'expressió», el que ens ocupa.

Hom podria pensar que limitar la «retòrica expressiva» al realisme seria una opció massa estreta, i tindria raó. El teatre de la representació, en no col·locar la vivència sobre l'escena, es basa en la capacitat de «reconeixement» de l'espectador dels gests emotius. I aquesta capacitat de reconeixement és molt àmplia. Per citar un parell d'autors que donen suport a la nostra afirmació, Darwin a *La expresión de las*

*emociones en los animales y en el hombre* (pàg. 350) diu que «qualsevol tipus d'acció que vagi acompanyada d'un mode regular per algun estat d'ànim de seguida es reconeix com expressiva». D'altra banda, Eibl-Eibesfeldt diu a *El hombre preprogramado* que Lorenz ha remarcat el fet que l'home cau fàcilment en el parany de simuladors molt simples de les més diverses expressions del rostre humà (op. cit., pàg. 69). Aquesta capacitat de reconeixements ens ha de possibilitar entendre, fins i tot, el mecanisme dels tipus teatrals que utilitzen una convenció encara més complexa i sofisticada que la del propi teatre de la representació, com ara la pantomima o les representacions dramatitzades d'algunes tribus primitives, des del punt de vista de l'expressió. És una hipòtesi plausible que s'hauria de completar amb l'estudi de tota la resta de factors que intervenen en la formació de la convenció.

Ara ens podem enfrontar amb el problema fonamental: al teatre de la representació hom reconeix, és a dir, hom entén allò que se li expressa, però, segons els defensors del teatre de la vivència, hom no es commou. Almenys no totalment. I és que la perfecta imitació de l'expressió emotiva, la repetició mecànica dels seus trets característics no pot deixar de ser mai rebuda com a tal imitació, suficient perquè el públic pugui identificar-s'hi, i introduir-se en el món que se li proposa, però la imitació estableix una distància excessiva entre l'escenari i el públic que s'emociona, si arriba a fer-ho, a causa de la influència que el text ben presentat, però el text directament, exerceix sobre ell. L'emoció no es produeix en una identificació completa, sinó en la distància que permet a l'espectador observar i reaccionar davant d'allò que se li ofereix d'una manera gairebé reflexiva. Dit en altres paraules, el teatre de la representació pot sorprendre, impressionar, però no «commocionar».

El que recercherà precisament el mètode de Stanislavski és aquesta commoció, i partirà del pressupòsit que, per emocionar veritablement el públic, l'actor ha de «sentir» aquella emoció que vol transmetre. Ja no és únicament el text el qui ha de produir la reacció a la platea: és pròpiament l'emoció del personatge que hi haurà d'incidir. Aquí és on comencen els nostres problemes: entenem perfectament la possibilitat que dels plantejaments diderotians en sorgís una, anomenàvem, «retòrica de l'expressió emotiva», però, tenint present que els de Stanislavski continuen sent plantejaments teatrals, que pretenen fer aparèixer una emoció a voluntat, no merament simular-la, amb una finalitat concreta d'incidència sobre un públic, ¿quin tipus de «retòrica» pot generar el seu sistema? Podem avançar una hipòtesi: el Sistema Stanislavski suposa la possibilitat d'una «retòrica del comportament» enfrontada a la «retòrica de l'expressió».

Hem tingut oportunitat de comprovar, al llarg de tota l'exposició i comentari del Sistema, que el que pretenia Stanislavski no era ni més ni menys que intentar que el treball de l'actor fos quelcom més que la

mera representació, que fos la «veritable assumptió» per part de l'actor del comportament del personatge, que l'actor havia de construir a partir de si mateix. En efecte, tota l'elaboració, tot el procés d'anàlisi que ha de realitzar l'actor mitjançant els elements del Sistema era dirigit a facilitar l'aparició i l'encarnació orgànica d'aquest comportament. L'actor ha de construir amb la seva imaginació els components que creen la conducta del personatge tot utilitzant les dades de la seva pròpia experiència humana, així aconseguirà que en aquesta conducta apareguin moments de complicitat amb la seva individualitat que facilitaran la incorporació d'aquest comportament figurat, i aquesta incorporació significarà la cessió per part de l'actor de la seva «actitud natural» al personatge. En darrera instància, dels components bàsics de la vida espontània i quotidiana.

Canvi de comportament, ser capaç de comportar-se orgànicament en les circumstàncies donades del personatge, actuar de manera versemblant sota la influència d'un context que no és el propi i sentir les emocions que formen part de la vida del personatge, les emocions alienes, és el que Stanislavski proposa als actors. Diderot solucionava el problema de l'emoció d'una manera ràpida i efectiva i introduïa la divisió en el mecanisme mateix de l'emoció, entre la vivència i la seva expressió. Stanislavski parteix de la indissociabilitat entre l'intern i l'extern de l'emoció: l'expressió correcta es produeix quan apareix la vivència, com a reflex; sense expressió correcta no pot existir la vivència adequada. En considerar la vida del personatge com un comportament complet, acabat, «lògic», Stanislavski esperava arribar a aconseguir la manifestació efectiva de l'emoció que, d'altra banda, era ella mateixa considerada com un tipus de comportament o, més ben dit, com un factor que incidia sobre el funcionament del comportament més o menys establert de l'home. Aquesta és una de les diferències fonamentals entre Stanislavski i els seus contemporanis teatrals, la major part d'ells seguidors del mètode de la representació. No es tracta d'expressar l'emoció, ni únicament de saber reproduir les seves manifestacions externes: es tracta d'experimentar l'emoció per tal que aquesta pugui exercir la seva acció transformadora sobre el comportament. L'actor, deia Stanislavski, no ha d'interpretar les emocions, sinó que ha d'actuar sota la influència de les emocions. D'aquí que l'actor, en el seu treball amb el Sistema, hagi de crear el comportament complex i estructurat del personatge: l'emoció ha de tenir lloc on manifestar-se. Les circumstàncies, els «Si», tot l'aparell és destinat a construir aquest comportament creant les condicions de possibilitat per a l'aparició de l'emoció que, altrament, modifica i dóna l'últim toc a la construcció definitiva de la conducta del personatge, de la seva vida. Ara podem aclarir la hipòtesi que esmentàvem més amunt: si l'emoció és entesa com un tipus determinat de comportament, i el Sistema arriba a aconseguir el seu propòsit, Stanislavski ens obre la possibilitat de pensar, no en una «retòrica de

l'expressió emotiva», sinó, anant més enllà, en una «retòrica del comportament emotiu», que pot ser controlat a voluntat pel subjecte.

El fet que hom postuli un canvi de comportament o, més radicalment, l'assumpció d'un comportament diferent de l'habitual, no ens ha de sorprendre gaire. El que a la vida normal suposa canvis en la «lògica» del comportament, les circumstàncies determinades d'un moment, per exemple, i les necessitats i consegüents adaptacions que generen, és, d'alguna manera, a la rel del Sistema. Tothom coneix casos prou significatius, com ara la diferència que es produeix entre el comportament públic i el privat, entre el que es du a terme a la feina i en família, que arriben en casos extrems a provocar desdoblaments efectius de la personalitat. El desdoblament, d'altra banda, ha proporcionat gran quantitat de material a la literatura. Però no és ara la nostra tasca constatar evidències, sinó formular una qüestió fonamental: si el canvi de comportament, més o menys voluntari, és possible a la vida, ¿per què no ho ha de ser al teatre? Altrament, ¿no és possible que la constatació d'aquesta possibilitat ens ajudaria a entendre els problemes reals de desdoblament? La hipòtesi és suggerent, però, ara per ara, continuarem en el món del teatre.

Un dels problemes principals que presenta la possibilitat del canvi, de la reestructuració del comportament de l'actor en el comportament del personatge, és el fet que les determinacions exteriors d'aquest comportament són imaginàries. Ja hem vist que l'actor ha de cedir la seva experiència vital, la seva pròpia estructuració com a subjecte, al personatge, però hi ha un salt en el buit, hi ha la creença en les circumstàncies externes imaginàries que han d'incidir en el subjecte per tal d'arribar a la constitució del nou comportament. A la vida real, les determinacions exteriors del comportament tenen una entitat pròpia, autònoma, mentre que en el cas del teatre, la seva autonomia, la seva entitat depenen únicament del subjecte. Recordem el que deia Leontiev: les emocions depenen de la correlació entre l'existència i la necessitat de dur a terme alguna cosa. ¿Com s'aconsegueix crear, artificialment, aquesta necessitat? ¿Com les circumstàncies fictícies poden arribar a incidir en el subjecte?

La solució la dóna Stanislavski al llarg de tot el mètode, un dels objectius principals del qual, present en l'elaboració de gairebé tots els elements, és arribar a aconseguir que l'actor cregui en la realitat efectiva de tot allò que succeeix a l'escena. Però n'hi ha un, d'aquests elements, que ens ha d'interessar més que els altres, i que en darrera instància suporta gran part del pes del sistema. Es tracta, naturalment, del «Sí màgic», sobre el qual s'articulen tant la creació de les circumstàncies com el mètode de les accions físiques. És aquest element que d'una manera directa dóna la possibilitat de creença que farà que l'actor pugui arribar a assolir el comportament del personatge, i en canvi la seva senzillesa ens sobta: la interpretació esdevé, almenys al principi, un joc d'infants. Huizinga ens parla de la funció d'aquest



«Si» quan, a *Homo ludens*, examina les regles del joc. El joc, en el seu aspecte formal, és definit com una acció lliure executada «com si» i situada fora de la vida normal però que, malgrat tot, pot arribar a absorbir el jugador. En parlar dels jocs de representació, Huizinga fa una sèrie d'aclariments que serà força útil reproduir:

«Se copia algo, se presenta algo en más bello, sublime o peligroso de lo que generalmente es. Se es príncipe o padre o bruja maligna o tigre. El niño se pone tan fuera de sí que casi cree que «lo es» de verdad, sin perder, sin embargo, por completo la conciencia de la realidad normal. Su representación es una realización aparente, una figuración, es decir, un representar o expresar por figura.»

(*Homo ludens*, pàg. 27)

Huizinga passa de la consideració del joc infantil a la de les representacions sacres arcaïques. Aquestes, gràcies al comportament místic, aconseguen arribar més enllà de la «realització aparent» que trobem en el món dels infants: es produeix una mena de «sacra identitat essencial» que fa que la relació no pugui ser expressada en termes de la relació entre la substància i el símbol figuratiu (*Homo ludens*, pàg. 40), sinó que hem de dir que una cosa s'ha «convertit» en una altra. L'home primitiu «és», en la seva dansa màgica, un cangur, per seguir l'exemple de Huizinga: no hi ha diferència entre «ser» i «jugar», i la identificació és mantinguda per la credulitat de tota la tribu, per un «si» col·lectiu que pot esborrar amb facilitat la diferència entre l'aparença i la realitat, que de fet, en el seu món, no existeix.

Aquest breu comentari sobre les propostes de Huizinga ens ha de permetre comprendre la potència que pot arribar a tenir el «Si»: la nostra imaginació és capaç de dotar de realitat les seves construccions que, en assolir-la, es van perfeccionant. Si hom desenvolupa aquesta potència de la imaginació, si la completa per mitjà del Sistema, hom pot arribar a assolir el comportament del personatge de manera versemblant: pot creure en tots els seus components i en les circumstàncies elaborades en l'anàlisi del Sistema. Pot arribar, com deia Tolstoi a *Guerra i pau*, a submergir-se en un objecte, imaginari. Pot sentir-se, utilitzant l'expressió d'Agnes Heller, implicat en alguna cosa, imaginària. El «Si», o si ho preferim, el «com si», és capaç de trencar la línia que hom dibuixa entre la realitat i la ficció, entre el que és i el que pot ser, i li pot jugar una mala passada al «principi de realitat». Un «com si» que utilitzem massa vegades a la vida com perquè ens resulti estrany.

Suposem, ara per ara, que hem concedit, respecte a la possibilitat de l'assumpció d'un comportament aliè per part de l'actor, que el «Si» i tota la resta dels elements del sistema han funcionat a la perfecció i que ens trobem davant d'un «personatge viu». Una pregunta s'imposa:

on queda el subjecte propi de l'actor? La formularem d'una altra manera: la identificació que postula el Sistema, ¿fins a quin punt implica l'entitat subjectiva de l'actor? ¿On s'estableix el trencament que fa que hom diferencii entre el joc i la realitat? Per poder resoldre aquest problema, ens serà molt útil establir la diferenciació entre l'emoció real i el que més amunt havíem anomenat «emoció escènica». Utilitzarem, per fer-ho, un text prou aclaridor de Serrano, que diu:

«Bástenos decir, desde nuestro particular punto de vista, que el actor, en el momento de la función, no debe —si se encuadra en la vivencia— mentir y mostrar los signos, los efectos y las huellas dejadas por la emoción, sino padecerla. Pero añadiremos que esta emoción, a la que calificamos de real porque existe, es sin embargo muy diversa a la de la vida. Allí es involuntaria, no buscada, y el teatro aparece como resultado de un planteo técnico y, en cierto sentido, controlada. La emoción teatral es solamente real porque modifica el comportamiento del actor en escena y porque lo implica emotivamente en lo que está haciendo.»

(*Dialéctica...*, pàg. 37)

Ja hem aclarit més amunt que Stanislavski no va parlar mai d'arribar a produir les emocions naturals sobre l'escena. Com a molt, acceptava la possibilitat de l'aparició de sentiments originals, nous, que es presentaven esporàdicament en la interpretació del paper. L'emoció que hom arriba a aconseguir amb l'exercici del mètode stanislavskià és una emoció controlada, no del tot real. Stanislavski ens planteja aquí d'una manera diferent el fenomen de la paradoxa, que de tota manera considerem, contra l'opinió de Serrano, que no podem superar, sinó únicament replantejar. Mentre que Diderot pretenia arribar a expressar l'emoció sense sentir-la, Stanislavski proposa que sigui sentida, però d'una manera controlada. Aquest canvi suposa una diferència fonamental en, podríem dir, la «topologia» del desdoblament. Diderot plantejava el desdoblament entre el subjecte psicològic, l'actor com a ens individual, i el seu aparell expressiu. L'actor subjecte està fonamentalment concentrat en el funcionament de la seva veu i el seu cos, la qual cosa fa pensar en la possibilitat del desdoblament entre el jo de l'actor i l'existència d'alguna manera separada i més o menys objectiva del seu aparell expressiu, que pot controlar i dominar a la perfecció.

Pel que fa a l'opció stanislavskiana, el desdoblament es produeix en un altre punt. Aquí l'instrument amb el qual juga el comediant no és únicament l'aparell expressiu: el joc s'estableix en l'àmbit del mateix jo psicofísic. Hem vist que tots els elements del sistema eren destinats a la construcció de l'Estat Creatiu, l'estat natural que fa que l'actor pugui reaccionar psicofísicament a les circumstàncies, en el més ampli

sentit de la paraula, que se li proposen. L'actor ha d'experimentar les vivències «psicològiques del personatge» i el subjecte psicològic de l'actor és alhora subjecte de la creació i matèria de la creació. D'una banda, l'actor que hagi desenvolupat correctament el treball amb el sistema, haurà arribat a construir el «comportament orgànic» del personatge, que inclou una part del seu propi subjecte psicològic; d'una altra, l'actor ha d'estar constantment vigilant i controlant aquest comportament per tal que no s'esvaeixi i acabi caient en la mera representació. El problema del desdoblament es complica: ja no podem parlar d'un trencament entre l'interior i l'exterior, sinó que hem de pensar en la possibilitat del desdoblament en un ser psicofísic. Aquí és on comencem a veure l'aparició del «diderotisme sofisticat» que anomenàvem o, millor, del «diderotisme subtil» de Stanislavski.

Però encara se'ns presenta un dubte en aquesta qüestió: l'actor, en anar fent, a partir de si mateix, allò que fa el personatge, ¿no arriba a transformar-se en aquest personatge? És a dir, ¿no és possible que, si la tasca amb el Sistema és conduïda a la màxima perfecció, l'actor acabi per identificar-se totalment amb el personatge i desaparegui el desdoblament? Estem tocant el límit de la realitat i el principi de l'esquizofrènia. Estem arribant a una interpretació en la qual el comportament adquirit per l'actor es faria en gran part subconscient, tal com ho és en gran mesura el real, i no hi hauria possibilitat de distinció entre l'actor i el personatge. Però això no és el que recerca el teatre, malgrat que la possibilitat roman a l'altra banda de l'espill. L'emoció escènica, el comportament escènic, no arriben a assolir la realitat necessària perquè l'aparença es converteixi en realitat. Si fos així, hauríem passat de la possibilitat d'utilització retòrica del comportament a un canvi de comportament efectiu. Però el «Si» de l'actor s'assembla encara massa al joc dels infants: hom pot arribar a «ser», a indentificar-se amb el personatge, però no arriba mai a perdre el contacte amb la realitat. El teatre és joc, i l'actor és conscient que juga. I és en aquesta consciència on també s'instal·la la paradoxa. En darrera instància, Stanislavski s'apropa a Diderot. Així ho pensava Jacques Coupeau quan, en un pròleg per a una de les múltiples edicions franceses de la *Paradoxa del comediant*, afirmava que tant l'un com l'altre veien les seves tesis subordinades a les lleis de la sensibilitat de l'actor, que definia com:

«... une sincérité conquise, obtenue, dont on peut dire qu'elle agit à la manière d'une seconde nature, qu'elle inspire à son tour les réactions physiques et leur donne l'autorité, l'éloquence, le naturel et la liberté.»

(Citat per Gourfinkel, pàg. 99)

¿No és, precisament, l'adquisició d'aquesta segona natura el que pretenia Stanislavski en el seu Sistema? ¿No pretenia arribar a la sinceritat a partir d'una tècnica que permetés portar el comportament

real a les condicions de l'escena i el personatge? I Diderot, ¿no pretenia la formació d'aquesta segona natura, d'aquesta sinceritat adquirida encara que la seva tècnica es referís únicament a l'extern? La paradoxa hi és en ambdós, i hi és precisament en l'intent de simular la sinceritat, que manté, al seu torn, la possibilitat de la retòrica.

Diderot, amb la seva reflexió a la *Paradoxa del comediant*, ens obria la possibilitat de pensar en una «retòrica de l'expressió emotiva», la possibilitat d'esbrinar el mecanisme de la simulació humana a partir de la imitació<sup>20</sup> de l'extern. Ens permetia pensar en un possible desdoblament que faria que a l'home li fos permès d'establir la diferenciació entre el seu aparell interior i el seu aparell exterior, expressiu. Consideracions posteriors, tendents a la psicofísica, vingueren més tard a complicar aquesta possibilitat tot plantejant una nova pregunta: l'expressió externa, per si mateixa, ¿no té cap influència sobre l'intern? Dit d'una altra manera, l'actor de l'art de la representació, en plorar, ¿no s'entristeix? Stanislavski, partint de principis psicofísics, fa un salt sobre tota aquesta polèmica i obre la possibilitat de pensar en una «retòrica del comportament emotiu». Es desplaça el problema de la paradoxa i s'obre la via per pensar en els mecanismes de la simulació, no ja a partir de la mera imitació, sinó com la possibilitat d'assumpció per part de l'home de diversos patrons de comportament. La «versemblança» que pressuposa la retòrica ja no estaria assegurada únicament per la perfecta imitació, sinó per la capacitat de l'home d'implicar-se, de submergir-se en les circumstàncies seguint la pròpia voluntat. Gràcies a la imaginació.

Dos objectius ens plantejàvem a l'inici d'aquest treball: l'un, mostrar que hom no podia dedicar-se a l'estudi del problema antropològic del desdoblament i la possibilitat de la retòrica emotiva sense detenir-se a examinar les aportacions del Sistema Stanislavski a la qüestió de la paradoxa. Qui no coneix la tradició està condemnat a repetir-la, deia B. Brecht. L'altre objectiu, mostrar que, com els estudis d'altres homes de teatre, el Sistema Stanislavski proposa camps de reflexió que, en molts casos, han de ser necessàriament visitats pels teòrics de l'expressió i de la comunicació. Esperem, encara que sigui de manera provisional, haver-ho aconseguit, i posar d'aquesta manera el dubte sobre la frase de Diderot que diu:

«Què és el que els calça el soc o el coturn? La manca d'educació, la misèria i el llibertinatge. El teatre és un recurs, mai no és una tria. Hom no s'ha fet mai comediant pel gust de la virtut, pel desig d'ésser útil a la societat i de servir el seu país o la seva família, per cap dels motius honorats que podrien arrossegar un esperit recte, un cor càlid, una ànima sensible vers una professió tan bella.»

(*Escrips filosòfics*, pàg. 139)



## Cronologia



<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1863:			Neix Konstantin Serguéievitx Alèxeiev, Stanislavski, a Moscou.
1864:		Comença a publicar-se <i>Guerra i pau</i> , de Tolstoi.	
1866: Atemptat contra el tsar Alexandre II.	Neix Valle-Inclán.		
1868:	Publicació de <i>Crim i càstig</i> , de Dostoievski. Neix Màxim Gorki.		
1870: Naixement de Lenin.			
1873:	Comença la publicació d' <i>Anna Karèнина</i> , de Tolstoi.		
1874:		Neix Meyerhold. S'inicien les gires europees dels Meiningen.	
1877:			Comença unes notes artístiques que abandonarà el 1892.
1878:		Neix el dramaturg Konstantin Treniev.	
1880:	Publicació d' <i>Els germans Karamàzov</i> , de Dostoievski. Neixen els poetes A. Blok i G. Apollinaire.		
1881: Mor el tsar Alexandre II.	Mor Fiodor Dostoievski.	Zola: «El naturalisme en el teatre».	
1883: Mor I. Turgueniev.			



	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1885:			El mecenes Mómontov funda la primera òpera russa privada. Neix Ch. Dullin.	Arribada dels Meiningen a Rússia.
1887:	Atemptat contra Alexandre III.		Antoine funda a París el Théâtre Libre.	Treballa amb Fedotov i Komissariévski a la Societat d'Art i Literatura.
1888:	Atemptat contra la família reial a Borki.		Antoine: <i>Els carnisers</i> , de F. Ices. Strindberg: <i>La senyoreta Júlia</i> . Pròleg.	
1889:	Aliança franco-russa.		Teatre Lliure d'Otto Brehm a Berlín.	
1890:			Antoine escriu «Le Théâtre Libre».	
1891:		Neix el dramaturg Boris Laureniev. Es publica <i>Els teixidors</i> , de Hauptmann. Neix Maiakovski.	Loïe Fuller al Folies-Bergère.	
1893:				
1894:	Mor Alexandre III i puja al tron Nicolau II.			
1895:		Es publica el primer manifest del simbolisme rus.	Appia: <i>L'escenificació del drama wagnerià</i> . Primers films de Lumière al Gran Café.	Primer èxit en públic: <i>Uriel Acosta</i> , de Gutzkov.
1896:			Lugné-Poe crea <i>Ubú rei</i> , de Jarry. Neix A. Artaud.	

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1897:	Deportació de Lenin a Sibèria per tres anys.	Neix Antonin Artaud.	Congrés Teatral Panrus.	Reunió de Stanislavski Nemiròvitx-Dantxenko: decideixen fundar el Teatre d'Art.
1898;	Traducció al rus de la <i>Psicologia dels sentiments</i> , de Ribot.	Neix M. de Ghelderode.	Diaghilev i Benois funden l'agrupació El Món de l'Art.	Inauguració del Teatre d'Art.
1899:			Appia: <i>Música i producció escènica</i> .	
1900:			Gordon Craig: <i>Dido i Eneas</i> .	
1901:	Moviment estudiantil revolucionari. El tsar proposa reformes.			<i>Un enemic del poble</i> . Coneix Gorki.
1902:			Meyerhold abandona el T.A.	Carta a Wpushkariieva: manté la via exterior.
1904:	Guerra russo-japonesa. Creix el moviment revolucionari.	Mor Txèkhov. Blok: <i>Versos de la bella dama</i> . Briussov: <i>La terra</i> .		<i>Els baixos fons</i> , amb Gorki. Estrena <i>L'hort dels cireres</i> . Proves d' <i>El treball de l'actor sobre si mateix</i> .
1905:	Fi de la guerra russo-japonesa. Revolució. Nicolau II implanta un règim constitucional.		Gordon Craig: <i>The steps, The art of theater</i> .	Obertura i tancament del Primer Estudi. Gira per Europa.
1906:			<i>La barraca de fira</i> , de Meyerhold.	Descontent del treball dels actors.

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1907:				Avantguardisme: <i>El drama de la vida</i> , de Knut Hamsun.
1908:			Meyerhold: <i>Llibre del nou teatre</i> . S'obre el Künstler-Theater, de G. Fuchs.	Avantguardisme: Maeterlinck i Andreiev. Decideix de tornar al realisme. Reprèn el treball en el Sistema.
1909:				<i>Un mes al camp</i> , de Turgeniev, primera obra treballada amb el mètode. Escriu <i>L'ètica de l'actor</i> . El Sistema és acceptat al T.A.
1910:		Mor Lleó Tolstoi. Primer recull dels futuristes russos (Khlebnikov). Briusov: <i>Els viatgers</i> .		Redacta <i>Orientació del teatre (1)</i> . Redacta <i>Orientació del teatre (2)</i> . Primer intent de generalització del Sistema. Treballa amb Gordon Craig. S'obre el Primer Studi, que dirigeix «Suler».
1911:	Revolució a la Xina.		Es construeix l'Institut de Hellerau. Reinhardt és de gira a Rússia.	
1913:		Maiakovski: <i>Maiakovski</i> .	Copeau s'instal·la al que serà el Vieux-Colombier. Fundació a Moscou del Teatre Futurista. Meyerhold: <i>Del teatre</i> .	

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1914:	Primera Guerra Mundial. Ruptura de la Segona Internacional. Cau el règim tsarista. Govern provisional: Lvov Kerenski. Assalt al Palau d'Hivern.	Marinetti dóna tres conferències a Moscou. Neix Tennessee Williams. Apareix la revista <i>L'amor de les tres taronges</i> , dirigida per Blok.	Tairov funda el Teatre de Cambra.	Escenificació de <i>Llàstima de seny!</i> , de Griboiedov.
1915:		Neix Arthur Miller.		Redacta <i>Història d'un personatge</i> .
1916:		Mort de «Suler».		«Teatre Accessible». Segon Estudi. Comença la redacció del material de <i>Llàstima de seny!</i>
1917:	Insurrecció armada. Novembre. A Petrograd els bolxevics prenen el poder.	Fundació del Club Dadà a Berlín.	Decret de Sovnrkom: el teatre sotmès a l'Estat. <i>Parade</i> , de Cocteau, Satie i Picasso. Apollinaire: <i>Les mamelles de Tirésias</i> .	Tercer Estudi sota la direcció de Vakhtangov.
1918:	Mort de la família reial. Pau de Brest-Litovsk. Comença la guerra civil. Nacionalització dels transports, el comerç i la banca. Derrota d'Alemanya.	Tzara: <i>Manifest Dadà</i> a Zuric. Spengler: <i>La decadència d'Occident</i> .	<i>Estrena de Misteri buf</i> , de Maiakovski. Brecht: <i>Baal</i> .	Comença les conferències al Bolxoi, que finalitzaran el 1922.
1919:	VIII Congrés del PC. I Congrés de la	Malevitx: <i>Manifest del suprematisme</i> .	Primera festa de masses a Petrograd.	Comença a redactar «Pràctica» (el reconeixement

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
	III Internacional.	Creació de <i>Littérature</i> .	Nacionalització dels teatres. Obertura de Grosses Schaus Pielhaus, a Berlín. Creació de <i>Die Tribüne</i> .	i la vivència).
1920:	Fi de la guerra civil. IX Congrés del PC. Pla d'electrificació. Guerra russo-polonesa.	Maiakovski: <i>Obra breu sobre els popes</i> . Gabo i Pevsner: <i>Manifest constructivista</i> .	Meyerhold proclama «l'Octubre teatrals». Tairov: <i>Princesa Brambilla</i> . Creació del Teatre de la Comèdia Popular a Raldov. Creació del Goset a partir de la base de l'estudi Yiddish de Petrograd. O'Neill: <i>L'emperador Jones</i> . Witkiewicz: «Introducció a la teoria de la forma pura al teatre», a <i>Skamander</i> . Tairov: <i>Notes d'un metteur en scène</i> .	Redacta <i>Orientació del teatre</i> .
1921:	X Congrés del PC.	Mor A. Błok. Emigració de Gorki.	Creació dels Tallers Experimentals de l'Estat. <i>Phèdre</i> , de Racine, per Tairov. <i>El Dibbouk</i> , <i>Turandot</i> , per Vakhtangov. <i>El Cocu magnífic</i> , per Meyerhold.	Quart Estudi del T.A. S'edita l'autobiografia: <i>La meva vida en l'Art</i> .
1922:	Stalin, secretari general del PC. Mussolini marxa sobre Roma.	J. Joyce: <i>Ulysses</i> .	Brecht: <i>Timbals en la nit</i> . Creació de la Blouse Bleue.	
1923:	Debut de Trotski a			Gira del T.A. pels EUA.

<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
		Creació del primer organisme de censura.	
1924: Mor Lenin. Comparteixen el poder: Zinoviev i Stalin.	Breton: <i>Manifest surrealista</i> .	<i>Drapeaux</i> : escenificació de Piscator.	
1925: XIV Congrés del PC (congrés de la industrialització).	Pabst: <i>El carrer sense joia</i> . Kafka: <i>El procés</i> .	Creació del TRAM. <i>El mandat</i> , per Meyerhold. Creació de <i>Wozzeck</i> (A. Berg).	Reprèn <i>El treball de l'actor sobre si mateix</i> , en forma de diari, de Nazvànov.
1926:	Kandinski: <i>Punt i línia sobre el pla</i> .	Treniov: <i>Liobov Iarovaia</i> . Meyerhold: <i>La Xina crida</i> . Gógol: <i>L'inspector</i> . Brecht: <i>Home per home</i> . Exposició Internacional de Teatre a Nova York.	
1927: Execució de Sacco i Vanzetti a Boston.	I Congrés de la Unió Internacional d'Escriptors.	Creació de Piscatorbühne. Fundació del Cartel. Fundació del Teatre Alfred Jarry.	M. Txèkhov abandona l'URSS.
1928: Primer pla quinquennal.	John Dos Passos visita l'URSS. Breton: <i>Nadja</i> .	Interdicció de <i>L'illa de porpra</i> , de Bulgakov, escenificada per Tairov. Adaptació de <i>Llàstima de seny!</i> , per Meyerhold, de Griboiedov. Brecht: <i>L'òpera de tres rals</i> . Jouvet: <i>Siegfried</i> , de Giraudoux.	

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1929:	Trotski és desterrat de l'URSS. Crisi econòmica als EUA.		Artaud: <i>El somni</i> , de Strindberg. R. Vitrac: <i>Victor o els infants al poder</i> . <i>La xinxa</i> , de Maiakovski, al teatre de Meyerhold. <i>El teatre polític</i> , de Piscator. <i>La decisió</i> , de Brecht. Hasek: <i>El brau soldat Schweyk</i> . Lodz, escenificació de L. Schiller.	
1930:		Suïcidi de Maiakovski. Ortega y Gasset: <i>La rebelión de las masas</i> . Aragon: <i>Front rouge</i> .	<i>Els banys</i> , de Maiakovski, al teatre de Meyerhold.	Escenificació d' <i>Otel·lo</i> al T.A. Hi utilitza, en part, els seus apunts.
1931:			Fundació del Group Theater als EUA.	
1932:		<i>Linkskurve</i> : polèmica Lukács-Brecht. Jaspers: <i>Philosophie</i> .	Interdicció de <i>Santa Joana dels escorxadors</i> , de Brecht. Artaud: primer manifest del teatre de la crueltat. O'Neill: <i>El somni americà</i> . <i>La tragèdia optimista</i> , de Vixnievski, per Tairov.	
1933:	Segon pla quinquennal. Hitler al poder.	Mor Lunatxarski. Gorki torna a l'URSS. Malraux: <i>La condició humana</i> .		Acaba el treball sobre <i>Otel·lo</i> . Comença la redacció dels materials sobre l'encarnació.
1934:	Comença la Llarga Marxa de Mao Tse-tung.	Primer congrés d'escriptors soviètics.	Cocteau: <i>La màquina infernal</i> .	

	<i>Esdeveniments històrics</i>	<i>Esdeveniments literaris</i>	<i>Esdeveniments teatrals</i>	<i>Esdeveniments biogràfics</i>
1935:	XVII Congrés del PC.	Proclamació del realisme social. Congrés per la Defensa de la Cultura, a París: Ehrenburg, Tolstoi, Gide, Malraux, Aragon, Brecht, Mann, Barbusse i Remarque.		Revisió del material de <i>Llàstima de seny!</i> orientada vers les accions físiques.
1936:	XIII Congrés dels Soviets de l'URSS.	Mort de Gorki.	Dissolució del TRAM.	Comença a redactar el material sobre <i>L'inspector</i> , de Gògol.
1937:			Clausura del teatre de Meyerhold. Estrena de <i>L'home del fusell</i> , de Pogodin.	Prepara la publicació del <i>Procés de la vivència</i> .
1938:				Mor Stanislavski a Moscou. Es publica <i>El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la vivència</i> .





## Bibliografia

- ABELLAN, J.; MELENDRES, J.: *El Quadern de Direcció d'«Otel·lo», de Shakespeare, establert per Konstantin Stanislavski, a Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, núm. 22, pàgs. 39-59, Barcelona, 1983.
- ALFONSO DE SANTOS, J.L.: *El Método en España, a Revista Primer Acto*, núm. 186, pàgs. 13-72, Madrid, 1981.
- AMIARD i CHEVREL, C.H.: *Stanislavski et l'Occident, a Revue d'Histoire du Théâtre*, núm. 1, 1978.
- ARISTÒTIL: *El Arte Poética*, trad. de J. Goya y Muriaín. Ed. Espasa Calpe, col·lecció Austral, núm. 803, sisena edició, Madrid, 1979.
- La Retórica*, trad. i pròl. d'A. Tovar. Ed. Instituto de Estudios Políticos, col·lecció C. Políticas, Madrid, 1971.
- ASLAN, O.: *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, trad. de J. Giner. Ed. Gustavo Gili, col·lecció Comunicación Visual, Barcelona, 1979.
- AUSTIN, J.L.: *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, compilat per J.O. Urmson. Trad. i pròleg de G.R. Carrió i E.A. Rabossi. Ed. Paidós, col·lecció Paidós Studio, núm. 22, Barcelona, 1982.
- AUTORS DIVERSOS: *Rusia*, trad. de M. Nolla. Ed. Siglo XXI, col·lecció Historia Universal, núm. 31, tercera edició, Madrid, 1975.
- AUTORS DIVERSOS: *Poesia russa*, antologia a cura d'Elena Vidal i M. Desclot. Ed. Edicions 62, col·lecció Les Millors Obres de la Literatura Universal, núm. 28, Barcelona, 1983.
- AUTORS DIVERSOS: *1863-1963 Man and Actor. Stanislavski and the world theatre*. Ed. Pogrés, Moscou, 1963.
- AUTORS DIVERSOS: *Antropología del siglo XX*. Ed. Sígueme, col·lecció Hermeneia, núm. 5, Salamanca, 1976.

- AUTORS DIVERSOS: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*, Seminari Internacional, 19-26 abril de 1981. Ed. CSIT, Moscou, 1981. Conté:
- KNEBEL, M.O.: «Acerca del problema de la metodología del análisis de los elementos interiores y exteriores del papel a través de la acción».
- POPOV, A.: «El espectáculo y el director de escena».
- KEDROV, M.N.: «Acerca de la encarnación de la imagen».
- ZVEREV, N.A.: «Acerca de la correlación entre las acciones y las circunstancias propuestas».
- BATESON, B.; RUESCH, J.: *Comunicación. La matriz social de la psicología*, trad. de R. Ferrario. Supervisat per J. Topf. Ed. Paidós, col·lecció Psiquiatria, Psicopatología y Psicósomática, núm. 30, Barcelona, 1984.
- BECHTEREV, W.: *La psicología objetiva*, trad. de L.G. Ratto i C.A. Duval. Ed. Paidós, col·lecció Biblioteca del Hombre Contemporáneo, núm. 115, segona edició, Buenos Aires, 1965.
- BERMUDO, J.M.: *Diderot*. Ed. Barcanova, col·lecció El Autor y su Obra, núm. 1, Barcelona, 1981.
- BERTALANFFY, L. von: *Robots, hombres y mentes. La psicología en el mundo moderno*, trad. de F. Calleja. Ed. Guadarrama, col·lecció Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, núm. 129, segona edició, Madrid, 1974.
- BIRDWHISTELL, R.L.: *El lenguaje de la expresión corporal*, trad. d'A.J. Desmots. Ed. Gustavo Gili, col·lecció Comunicación Visual, Barcelona, 1979.
- BORING, E.G.: *Historia de la psicología experimental*, trad. de R. Ardilla. Ed. Trillas, col·lecció Biblioteca Técnica de Psicología, segona edició, Mèxic, 1980.
- BOTTONE, L.: *Un esempio della continuità di Stanislavski nel teatro Sovietico di oggi*. Editat a *Stanislavski: L'Attore Creativo* (vid. bibliografía).
- BRECHT, B.: *Escritos sobre teatro*, trad. de N. Mendilaharsu i selecció de J. Hacker, 3 vol. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1982.
- BÜHLER, K.: *Teoría del lenguaje*, trad. de Julián Marías. Ed. Alianza, col·lecció Alianza Universidad, núm. 231, Madrid, 1979.
- Teoría de la expresión. El sistema explicado por su historia*, trad. d'H. Rodríguez Sanz i pròleg de José Ortega y Gasset. Ed. Alianza, col·lecció Alianza Universidad, núm. 255, primera edició a *Revista de Occidente*, 1950; primera edició a Alianza Universidad, 1980, Madrid, 1980.
- BULGAKOV, M.: *La isla púrpura y otras piezas*, trad. de M. Bilbatúa i V. Imbert i pròleg de M. Bilbatúa. Ed. Cuadernos para el diálogo, secció Teatro, núm. 35, Madrid, 1973.
- Novela teatral*, trad. de S. Laín. Ed. Salvat-Alianza, col·lecció Biblioteca General Salvat, núm. 16, Navarra, 1971.

- CAMUS, A.: *El mito de Sísifo*, trad. de L. Echévarri. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 841, secció Humanidades, segona edició, Madrid, 1983.  
*L'home revoltat*, trad. de J. Fuster i J. Palacios i pròleg de J. Fuster. Ed. Vergara, col·lecció Isard, Barcelona, 1966.
- CHIZHEVSKI, D.: *Historia del espíritu ruso*, trad. de P. Vázquez de Castro, 2 vol. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 59, secció Humanidades, Madrid, 1967.
- CHOCRÓN, I.: *Tendencias del teatro contemporáneo*. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1968.
- CRUCIANI, F., TAVIANI, F.: *Sulla Scienza di Stanislavski*. Ed. a *Stanislavski: L'Attore Creativo* (vid. bibliografia).
- DARWIN, Ch.: *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, trad. i pròleg de T.R. Fernández Rodríguez. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 1011, secció Clásicos, Madrid, 1984.
- DAVIS, F.: *La comunicación no verbal*, trad. de L. Mourgliaer. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 616, secció Humanidades, setena edició, Madrid, octubre 1982.
- DESCARTES, R.: *Las pasiones del alma*, trad. de Consuelo Berges i pròleg de J.A. Míguez. Ed. Aguilar, col·lecció Iniciación Filosófica, núm. 86.  
*Tratado del Hombre*, edició i trad. de G. Quintás. Ed. Nacional, col·lecció Clásicos para una Biblioteca Contemporánea. Pensamiento, núm. 1, Madrid, 1980.
- DIDEROT, D.: *Escritos filosóficos*, trad. de S. Albertí i pròleg de R. Xirau. Ed. Edicions 62, col·lecció Clàssics del Pensament Modern, núm. 4, Barcelona, 1983.  
*Esto no es un cuento y otros*, trad. de L. Pancorbo. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 518, secció Clásicos, Madrid, 1974.
- DORT, B.: *Tendencias del teatro actual*, trad. de M. Vidal. Ed. Fundamentos, col·lecció Arte, sèrie Teatro, núm. 59, Madrid, 1975.
- DOSTOIEVSKI, F.: *La confesión de Stavroguin*, trad. d'E. Persons i pròleg de G. Lukács, traduït per H. Pacetti. Ed. Corregidor, sèrie Breve, segona edició, Buenos Aires, 1974.  
*L'idiota*, trad. de J.M. Güell. Ed. Edicions 62, col·lecció Les Millors Obres de la Literatura Universal, núm. 18, Barcelona, 1982.  
*Tres novelas cortas: Noches blancas, Novela en nueve cartas, El sueño del príncipe*, trad. de J. López-Morillas. Ed. Laia, col·lecció Edicions de Bolsillo, Barcelona, 1976.  
*Memorias del subsuelo*, trad. i pròleg de R. Cansinos. Ed. Aguilar, col·lecció Libros de la Frontera, Barcelona, 1973.
- EIBL-EIBESFELDT, I.: *El hombre preprogramado. Lo hereditario como factor determinante en el comportamiento humano*, trad. de P. Gálvez.

- Ed. Alianza, col·lecció Alianza Universidad, núm. 176, Madrid, 1977.
- EINES, J.: *Alegato en favor del actor*. Ed. Fundamentos, col·lecció Arte, sèrie Teatro, núm. 95, Madrid, 1985.
- El método de las acciones físicas*, I, a *Revista Primer Acto*, núm. 189, Madrid, 1981. II: *Revista Primer Acto*, núm. 194, Madrid, 1982.
- EVREINOV: *Histoire du théâtre russe*. Ed. du Chêne, París, 1947.
- FALLETTI: *Il Sistema, le «Conservazione», l'«Etica»: introduzione*. Editat a Stanislavski; *L'Attore Creativo* (vid. bibliografia).
- FAST, J.: *El lenguaje del cuerpo*. Ed. Kairós, quarta edició, Barcelona, 1979.
- FÓNAGY, I.: *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, pròleg de R. Jakobson. Ed. Payot, París, 1983.
- «GARRICK»: *Garrick, ou les acteurs anglais*. A París, se vend a Copenhague chez les Héritiers Rothe & Proft. M. DCC. LXXI.
- GEHLEN, A.: *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*, trad. de F.C. Vevia Romero. Ed. Sígueme, col·lecció Hermeneia, núm. 15, Salamanca, 1980.
- GÒGOL, N.: *L'inspecteur general*, seguit de *L'abric*, trad. de C. Riba. Ed. Selecta, col·lecció Biblioteca Selecta Universal, núm. 21, tercera edició, Barcelona, 1957.
- GORCHAKOV: *Lecciones de Regisseur por Vackhtangov*. Ed. Austral, Buenos Aires, 1962.
- GORKI, M.: *Els baixos fons*, trad. d'E. Vidal i S. Bordas. Ed. Edicions 62, Els Llibres de l'Escorpí, Teatre, El Galliner, núm. 14, segona edició, Barcelona, 1977.
- Malva*. Ed. Adoración, col·lecció Clásicos Universales, núm. 70, Buenos Aires, 1978.
- GOURFINKEL, N.: *Constantin Stanislavski*. Ed. L'Arche, París, 1955.
- GRAY, P.: *Stanislavski and America. A Critical Chronology a Tulane Drama Review, hivern 1964*. Vol. 9, núm. 2.
- GRIBOIEDOV, A.S.: *Llàstima de seny!*, trad. i pròleg de C. Reig. Ed. Robrenyo, col·lecció Teatre de Tots els Temps, núm. 7, Mataró, 1976.
- GROTOWSKI, J.: *Risposta a Stanislavski*. Editat a *Stanislavski: L'Attore Creativo* (vid. bibliografia).
- Vers un théâtre pauvre*, trad. de C.B. Levenson. Ed. La Cité-L'Âge d'Homme, col·lecció Théâtre Vivant, Lausanne, 1971.
- HALL, E.T.: *Más allá de la cultura*, trad. d'A.S. Desmonts. Ed. Gustavo Gili, col·lecció Punto y Línea, Barcelona, 1978.
- HELLER, A.: *Teoría de los sentimientos*, trad. de F. Cusó. Ed. Fontamara, col·lecció Logos, segona edició, Barcelona, 1982.
- Instinto, agresividad y carácter. Introducción a una antropología social marxista*, trad. de J.F. Ivars i C. Moya. Ed. Península, col·lecció Historia, Ciencia, Sociedad, núm. 161, Barcelona, 1980.

- HESSE, J.: *Breve historia del teatro soviético*. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 299, secció Literatura, Madrid, 1971.
- HETHMON, R.H.: *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, trad. de Ch. Álvarez i A.M. Gutiérrez-Cabello. Ed. Fundamentos, núm. 36, col·lecció Arte, sèrie Teatro, quarta edició, Madrid, 1981.
- HOBGOOD, B.M.: *Central Conceptions in Stanislavski's Sistem*, a *Educational Theatral Journal*, vol. 25, núm. 2, 1973, pàg. 147-159.
- HUIZINGA, J.: *Homo Ludens*, trad. d'E. Imaz. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 412, secció Humanidades, Madrid, 1972.
- JAMES, W.: *Théorie de l'émotion*, intr. de G. Dumas. Librairie Félix Alcan, cinquena edició, París, 1971.
- JANIK, A.; TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein*, trad. d'I. Gómez de Liaño. Ed. Taurus, col·lecció Ensayistas, núm. 126, segona reimpressió, Madrid, 1983.
- KEDROV, M.N.: (vid. Autors Diversos: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*).
- KNEBEL, M.O.: (vid. Autors Diversos: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*).
- KÖHLER, W.: *Psicología de la configuración. Introducción a los conceptos fundamentales*, trad. d'A. Guera Miralles. Ed. Morata, col·lecció Filosofía, Psicología, Pedagogía, Madrid, 1967.
- Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias*, trad. de S. Germain i F. Soto, introd. de C.C. Pratt. Ed. Biblioteca Nueva, col·lecció Textos y Temas Psicológicos, núm. 20, Madrid, 1972.
- LAFFITTE, S.: *Txékhov según Txékhov*, trad. d'A. Piggrós, revisada per I. Riera. Ed. Laia, col·lecció Ediciones de Bolsillo, núm. 217, segona edició, Barcelona, 1973.
- LE NY, J.F.: *El condicionamiento. De la reacción condicional clásica a la reacción instrumental en el hombre*, trad. de N. Vidal. Ed. Ediciones de Bolsillo, núm. 126, col·lecció Ciencias Humanas, secció Ensayo, Barcelona, 1971.
- LUNATXARSKI, A.V.: *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, trad. de J.M. Güell. Ed. Seix y Barral, col·lecció Biblioteca Breve de Bolsillo, núm. 48. Libro de Enlace, Barcelona, 1969.
- MARAÑÓN, G.: *Ensayos liberales*. Ed. Espasa-Calpe, col·lecció Austral, núm. 600, vuitena edició, Madrid, 1979.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la percepción*, trad. de J. Cabanes. Ed. Península, sèrie Universitaria, col·lecció Historia, Ciencia, Sociedad, núm. 121, Barcelona, 1975.
- MEYERHOLD, V.: *Ecrits sur le Théâtre*. Trad., pref. i notes de B. Picon-Vallin. Ed. La Cité-L'Âge d'Homme. Col. Théâtre Anées Vingt, 3, vols. Lausanne, 1973-1980.

- Teoría teatral*, trad. d'A. Barreno. Ed. Fundamentos, col·lecció Arte, sèrie Teatro, núm. 3, tercera edició, Madrid, 1979.
- Textos teóricos*, trad. de J. Fernández i intr. de J.A. Hormigón. Ed. Alberto Corazón, col·lecció Comunicación, sèrie A, núm. 15, Madrid, 1972.
- MOORE, S.: *The Method Physical Actions*, a *Tulane Drama Review*, vol. 9, núm. 4, 1965, pàgs. 91-94.
- PAVLOV, I.: *Fisiología y psicología*, trad. de J. Vigo, pròleg d'A. Colodron. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 151, secció Ciencia y Técnica, setena edició, Madrid, 1982.
- Reflejos condicionados e inhibiciones*, trad. de R. Gil Novales, pròleg de Montserrat Esteve i intr. de J.F. Le Ny. Ed. Ediciones de Bolsillo, núm. 214, col·lecció Ciències Humanas, tercera edició, Barcelona, 1979.
- POPOV, A.: (vid. Autors Diversos: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*).
- REUCHLIN, M.: *Historia de la psicología*, trad. de C.A. Duval, supervisada per E. Butelman. Ed. Paidós, col·lecció Biblioteca del Hombre Contemporáneo, núm. 24, sisena edició, Buenos Aires, 1976.
- RICCI BITTI, P.E.; CORTESI, S.: *Comportamiento no verbal y comunicación*, trad. de C. Artal. Ed. Gustavo Gili, col·lecció Punto y Línea, Barcelona, 1980.
- RIBOT, Th.: *La lógica de los sentimientos*, trad. de R. Rubio. Ed. Daniel Jorro, col·lecció Biblioteca Científico-Filosófica, Madrid, 1905.
- Problèmes de psychologie affective*. Ed. Librairie Félix Alcan, desena edició, París, 1917.
- Psychologie de l'attention*. Ed. Librairie Félix Alcan, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, París, 1931.
- ROSE-EVANS, J.: *Experimental theater from Stanislavski to Peter Brook*. Ed. London Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984.
- RUGGIERO, A.: *Acerca del sistema Stanislavski y ciertas confusiones*, a *Revista Primer Acto*, núm. 183, Madrid, 1960. Pàgs. 13-19.
- Acerca del discurso stanislavskiano*, a *Revista Primer Acto*, núm. 188, Madrid, 1981. Pàgs. 3-11.
- SALVAT, R.: *Stanislavski, cent anys després del seu naixement*, a *Serra d'Or*, núm. 12, Montserrat, 1963. Pàgs. 67-68.
- SARTRE, J.P.: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, trad. de M. Acheroff. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 298, secció Humanidades, tercera edició, Madrid, 1973.
- Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la emoción*, trad. de M. Lamana. Ed. Losada, col·lecció Biblioteca Clásica y Contemporánea, núm. 430, tercera edició, Buenos Aires, 1976.
- SCHELER, M.: *El puesto del hombre en el mundo*, trad. de J. Gaos i pròleg de F. Romero. Ed. Losada, col·lecció Biblioteca Filosófica, Buenos Aires, 1978.

- SCHILLER, F.: *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, trad. de J. Llovet. Ed. Laia, col·lecció Textos Filosòfics, núm. 22, Barcelona, 1983.
- SERRANO, R.: *Dialéctica del trabajo creador del actor. Ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski*. Ed. Grupo Editor, col·lecció Teoría Teatral, Buenos Aires, 1981.
- SKINNER, B.F.: *Sobre el conductismo*, trad. de F. Barrera i pròleg de R. Ardilla. Ed. Fontanella, col·lecció Conducta Humana, núm. 22, segona edició, Barcelona, 1977.
- SLONIM, M.: *Escritos y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*, trad. d'A. Bernárdez. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 540, secció Literatura, Madrid, 1974.
- STANISLAVSKI, K.: *El arte escénico*, trad. de J. Campos i intr. de D. Magarshack. Ed. Siglo XXI, col·lecció Artes, novena edició, Madrid, 1983.
- La construcción del personaje*, trad. de B. Fernández. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 573, secció Arte, segona edició, Madrid, 1980.
- L'Attore Creativo. Conversazioni al teatro Bol'oj (1918-1922). Etica*, trad. de C. Falletti, edició a cura de F. Cruciani i C. Falletti. Ed. La Casa Usher, col·lecció Oggi, del Teatro, núm. 1, Florència, 1980.
- Obres completes:*
- Mi vida en el arte*, vol. I., trad. de J. Merener. Ed. Quetzal, col·lecció La Farándula, Buenos Aires, 1981.
- El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso de las vivencias*, vol. II, trad. de S. Merener i pròleg de G. Kristi. Ed. Quetzal, col·lecció La Farándula, Buenos Aires, 1981.
- El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*, vol. III, trad. de S. Merener i pròleg de G. Kristi. Ed. Quetzal, col·lecció La Farándula, Buenos Aires, 1983.
- El trabajo del actor sobre su papel*, vol. IV, trad. de S. Merener i pròleg de G. Kristi, Prokofiev. Ed. Quetzal, col·lecció La Farándula, Buenos Aires, 1980.
- Trabajos teatrales. Correspondencia*, vol. V, trad. de S. Merener. Ed. Quetzal. Col·lecció La Farándula, Buenos Aires, 1986.
- Creando un rol*. Ed. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotà, 1976.
- Cómo se hace un actor*, pròleg d'Adolfo de Luis. Ed. Instituto del Libro, l'Havana, 1970.
- Mise en scène d'Othello de Shakespeare*. Ed. du Soleil, París, 1973.
- Preparación del actor*, trad. de R. Debenedetti. Ed. La Pléyade, Buenos Aires, 1974.
- TEMKINE, R.: *Grotowski. Ensayo*, trad. de N. Sánchez. Ed. Monte Ávila, Caracas, 1974.
- TOLSTOI, IL.: *La muerte de Iván Ilich. El Diablo. El padre Sergio*,



- pròleg de G. Díaz-Plaja. Ed. Salvat, Biblioteca Básica Salvat, col·lecció RTV, núm. 34, Madrid, 1969.
- La sonata a Kreutzer*, trad. de D. Savarin i E. Pineda, revisada per M. de Seabra. Ed. de la Magrana, col·lecció Llibres a Mà, núm. 18, Barcelona, 1985.
- Guerra i pau*, trad. de C. Capdevila, 2 vol. Ed. Edicions 62, col·lecció Les Millors Obres de la Literatura Universal, núm. 26, Barcelona, 1983.
- Resurrecció*, trad. de R. González Gerri. Ed. EDAF. Madrid, 1981.
- TURGENEV, I.S.: *Niuada de gentilhomes*, trad. d'O. Savarin i E. Palau. Ed. Edicions 62, col·lecció Les Millors Obres de la Literatura Universal, núm. 7, Barcelona, 1981.
- TXÈKHOV, A.: *L'oncle Vània. Escenes de la vida rural en quatre actes*, trad. de F. Formosa i pròleg de J. Coca. Ed. del Mall (I. T.), col·lecció Biblioteca Teatral, núm. 18, Barcelona, 1983.
- El pabellón n.º 6*, trad. de R. San Vicente i pròleg de M. Gorki. Ed. Alianza, col·lecció El Libro de Bolsillo, núm. 708, secció Clásicos, segona edició, Madrid, 1981.
- Excelentes personas*, trad. i pròleg de J. Tovar. Ed. Novaro, col·lecció Joyas de Bolsillo, núm. 323, Mèxic, 1966.
- Mi vida. Relato de un provinciano*, trad. d'A.G. Tomás. Ed. Seix Barral, col·lecció Biblioteca Breve de Bolsillo, Libros de Enlace, núm. 113, Barcelona, 1972.
- VIXNIEVSKI, V.V.: *Una tragèdia optimista*, trad. i pròleg de C. Reig. Ed. Robrenyo, col·lecció Teatre de Tots els Temps, núm. 9, Mataró, 1977.
- VSEVOLOD IVANOV: *Tren blindat 14-69*, trad. de C. Reig i pròleg d'A. Lipkov. Ed. Robrenyo, col·lecció Teatre de Tots els Temps, núm. 18, Mataró, 1979.
- WATZLAWICK, P. i altres: *Teoría de la comunicació humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Ed. Herder, col·lecció Biblioteca de Psicología, núm. 100, Barcelona, 1983.
- WEGNER, W.H.: *The creative circle: Stanislavski and loga. a Educational Theatre Journal*, núm. 1, 1976, pàgs. 65-69.
- WOLMAN, B.B.: *Teorías y sistemas contemporáneos en psicología*, trad. de J. Toro. Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1968.
- ZVEREV, N.A.: (Vid. Autors Diversos: *Los principios teatral-pedagógicos de Konstantin Stanislavski*).

# Índex de matèries\*

- Actitud escènica: 124-135.  
Acció verbal: 102-108.  
Acció física (Mètode): 28, 50, 71 i ss.,  
118-121, 150-159, 163-172.  
Adaptació: 83-86, 84-85.  
Atenció: 62-71, 62-68, 93-99, 153-154.
- Caracterització/Encarnació: 92-94, 146-149.  
Ciència vs. Literatura: 22 i ss., 23-26 i  
ss., 173-186.  
Circumstàncies: 27-29, 50 i ss., 110-112,  
139-142, 151-153, 167-168, 173-186.  
Comportament habitual al teatre: 44 i ss.,  
60-61, 62, 84-86, 92-93, 118-121,  
124-135, 153, 164-167.  
Comunicació/Comunió: 29 i ss., 70-71,  
74-88, 78-86, 102-108, 159, 170-172,  
178-182.  
Contenció i acabament: 116-118.  
Convenció: 36 i ss., 43 i ss.
- Desdoblament: 65-67, 92-94, 93-99, 106,  
110-118, 161-172, 187-195.  
Disgust: 58-60, 77-78, 121-124, 141-146.  
Dialogisme: 23-26, 24-26.
- Encís escènic: 115-116.  
Expressió corporal: 97-98.  
Exposició en públic: 62-63, 62-63, 95-97.
- Forces motrius de la vida psíquica:  
116-129, 121-124.  
Formació de l'actor: 39 i ss.
- Identificació: 43 i ss., 74 i ss., 116-118,  
127-131, 187-195.  
Imaginació/Imatges: 55 i ss., 56-61, 63,  
78-81, 87-90, 100-105, 103-105, 148,  
173-186.  
Improvisació: 118 i ss.  
Individualisme (Tolstoi): 26-27, 26-28.  
Inconscient/Subconscient/Superconscient:  
47-54, 50-53, 70-71, 83-86, 116-129,  
118-119, 129-135, 138-139, 138-139,  
145-147.  
Interior/Exterior: 45 i ss., 47-54, 86-87,  
109-115, 125-131, 147-150, 156-158,  
161-172, 173 i ss.  
Loga: 45 i ss., 62, 74-85, 80-83, 96-100.  
Irradiació: 79-85, 80-83, 110, 148,  
170-172.
- Justificació: 53 i ss., 58 i ss., 97,  
118-121, 124-131, 135, 152-155.
- Lògica (d'accions i sentiments): 44 i ss.,  
53 i ss., 70-71, 73 i ss., 118-121,  
143-144, 163-167, 173-185, 191.
- Memòria emotiva: 85-91, 87-92,  
100-105, 103-105.
- Naturalisme: 21, 37 i ss., 45.  
Natura orgànica/Organicitat: 51 i ss., 58,  
73 i ss., 124-131, 152-155, 161-172,  
187-195.
- Objectius: 58-61, 142-145, 151-155.
- Plasticitat del moviment: 98-100.  
Pragmàtica (lingüística): 176-181.  
Psicologia: 23-25, 27, 27 i ss., 45.  
- Associacionisme: 22, 54.  
- Experimental: 54-129.  
- Fisiològica: 54-61.  
- Objectiva: 60-68.  
- Reflexologia: 22, 54, 60, 67, 73-75,  
170-171.
- Realisme: 21-22, 37 i ss., 45.  
Reconeixement: 138-142.  
Relaxació muscular: 95-97.  
Renúncia al Jo: 58, 65-66, 87-90, 92-94,  
192-195.  
Retòrica: 70, 85-86, 100-108, 100-111,  
111-112, 147-149, 185-186, 187-195.  
Romanticisme: 21-22, 36 i ss.
- Sentit de veritat/de mentida: 71 i ss.,  
119.  
Si màgic: 53-58, 54, 59-60, 71-77, 96,  
119-121, 124-126, 151-153, 191-195.  
Simbolisme: 38, 39-41, 45, 46-48.  
Sistèmica/Teoria de la comunicació:  
175-182, 178-181.  
Subtext: 101-108, 112-114.  
Superobjectiu: 131-135.
- Teatre representació vs. Teatre vivència:  
28-41 i ss., 187-195.  
Tempo-ritme: 61-69, 85-88, 107-111,  
109-115.

\* La cursiva remet a les notes al peu de la pàgina citada.



## Index onomàstic\*

«Acerca de la encarnación de la imagen»: 166.

Actors Studio: 105.

Aleix, tsar: 20.

Alexandre I: 20.

Alexeiev, Konstantin Serguéevitx: 15.

Alsan, O.: 41.

Andreiev, Leònidas: 31, 33, 46.

Antoine: 37-39.

Apolo: 139.

Aristòtil: 10, 11, 16, 43.

Artaud: 17.

*Articles, discursos, plàtiques i cartes*: 46.

Aslan: 162.

Astrov, Dr.: 63.

Atletisme efectiu: 17.

Bakhrin: 24.

Bakshy, Alexander: 34.

Bakunin: 21.

Bateson: 177, 180.

Baudelaire: 29.

Bekhterev: 61, 68.

Bell, Sir Charles: 18.

Bennet, A.: 26.

Berlin, Isaiah: 26, 26.

Bernard, Claude: 61.

Bertalanffy, L. von: 176, 177.

Bezukhov, Pere: 26, 26.

Biner: 170, 182.

Birdwistell: 177, 179, 180.

*Birjevie Vedomosti*: 28.

Block, A.: 150.

Blok: 31.

Boerhaave: 169.

Boring, Edward G.: 61, 170.

*Bosquejo de una teoría de las emociones*:

184, 185.

Bortone, L.: 24.

Brecht, Bertolt: 117, 195.

Brentano: 61.

*Breu introducció a la ciència del llenguatge*: 100.

Brown-Séguard: 99.

Bühler, K.: 18, 107.

*Building a Character*: 50.

Bulgakov: 31.

Cabanis: 170.

Calderon, Georges: 31.

«Cant i dicció»: 100.

Capri: 150.

Carnap: 179.

Cassirer: 177.

Caterina II: 31.

Cervantes: 23, 32.

Charcot: 170.

Cherrington: 68.

Colodron: 178.

*Comentaris sobre el drama popular*: 50.

Commedia dell'Arte: 40.

Comte: 75.

*Comunicación*: 178.

Condillac: 170.

Conferències al Bolxoi: 58.

Congrés Internacional de Medicina: 84.

Coquelin el Vell: 34, 117.

Corrent behaviorista: 17.

Coupeau, Jacques: 40, 194.

Craig, Gordon: 38-40, 79.

Crisi de la convenció: 36.

*Cromwell*: 37.

Cruciani, F.: 24, 173.

Dalcroze: 17, 40.

Darwin: 14, 16, 188.

Dauriac: 87.

Decroux: 17.

*De l'Art du Théâtre*: 38, 39.

Delsarte: 17, 40.

Denis, M.: 64.

Descartes: 61, 169.

*Des choses cachées depuis la fondation du*

*monde*: 23.

*Dialéctica del trabajo creador del actor*:

164, 193.

\* Les xifres en cursiva remetent a les notes al peu de la pàgina que se cita.

- Diatzenko: 32.  
 Diderot: 12, 13, 15, 40, 94, 117,  
 187-190, 193-195.  
 Dios: 139.  
 Dostoievski: 23-27, 47.  
 Drama romàntic: 21.  
 Duchenne: 18.  
 Dugas: 87-89.  
 Dullin: 40-41.  
 Duncan, Isadora: 79.  
  
*Écrits sur le Théâtre*: 28, 31, 32.  
 Eibl-Eibesfeldt: 62, 189.  
*El actor en el siglo XX*: 41.  
*El Arte Escénico*: 44, 45, 65, 66, 68, 69,  
 82, 109.  
*El cadàver vivent*: 47.  
*El desarrollo de la psicología*: 122.  
 «El descubrimiento de verdades conocidas  
 hace mucho»: 62.  
*El hombre preprogramado*: 62, 189.  
*El treball de l'actor sobre el seu paper*:  
 138.  
*El treball de l'actor sobre si mateix en el  
 procés de la vivència*: 47.  
*El tutelat*: 30.  
*Els autors dramàtics russos*: 31.  
*Els baixos fons*: 33.  
*Els habitants del poble Stepantxikovo*: 47.  
 Engel, Johann Jakob: 13, 16, 17.  
 Ermolova: 36.  
 Escola de Moscou: 36.  
 Escola de Petersburg: 36.  
 Escola Francesa: 188.  
*Escritos sobre teatro*: 118.  
*Escritos filosòfics*: 187, 195.  
 Esenin, Sergei: 79.  
 «Esquema del Sistema»: 50.  
*Ètica*: 24.  
 Evans-Wents, W.Y.: 81.  
 Evreinov: 73, 76, 162.  
  
 Falletti, C.: 24.  
 Fechner: 60.  
 Fedotova: 36.  
 Fer, A.A.: 22.  
*Fisiologia y psicología*: 85, 178.  
 Flaubert: 25.  
 Folvitzki, A.L.: 63.  
 Fónagy, Ivan: 101.  
 Fonzivin, Denis Ivanovitch: 30.  
 Foucault: 19.  
 França, sud: 99.  
 Freud: 14, 78, 146.  
  
 Gestalt: 177.  
 Gets, Elmar: 146.  
 Girard, René: 23, 62.  
 Goethe: 16.  
 Gògol: 22, 31, 33, 51, 138, 150, 156.  
 Goncourt, germans: 37.  
 Gontxarov: 34.  
 Gorki: 27, 31, 33, 47, 150.  
 Gourfinkel, Nina: 36, 40, 46, 51, 194.  
 Grey, Paul: 82.  
  
 Griboiedov: 20, 31, 33, 47, 138, 145,  
 148-150.  
 Grigoriev: 22.  
 Grotowski, Jerzy: 24.  
 Group Theatre: 105.  
*Guerra i pau*: 26, 27, 192.  
 Guttman: 102.  
  
 Hall: 175.  
*Hamlet*: 40, 80.  
 Hamler: 89, 90.  
 Hapgood, Elisabeth Reynolds: 34, 50, 99,  
 110-111.  
 Hegel: 16.  
 Heller, Agnes: 192.  
 Helmholtz: 61.  
 Helvetius: 169.  
 Hermani: 37.  
 Hesse: 33.  
*Historia de la psicología experimental*: 61,  
 170.  
*Història del teatre rus*: 73.  
*Historia del teatro soviético*: 33.  
 Hobgood, B.M.: 28, 34.  
*Homo ludens*: 192.  
 Hugo, Victor: 21, 37.  
 Huizinga: 192.  
 Husserl: 61.  
  
 Iago: 183.  
 Ibsen: 37.  
*Ideen zur einer Mimik*: 13.  
  
 James: 67, 73, 74.  
 Janik, Allan: 19.  
 Jordi II, duc de Saxe-Meiningen: 37.  
 Jouvett: 40.  
  
 Karamàzov, germans: 23.  
 Karaiev: 31.  
 Kedrov: 63, 165, 175.  
 Khlestakov: 151.  
 Klages: 18.  
 Knebel: 161-165.  
 Köhler: 178.  
 Kristi: 46, 148, 161.  
 Kronek, Ludwig: 37.  
 Krülov: 20.  
 Külpe: 61, 87.  
  
*La confessió de Stavroguin*: 23.  
*La construcció del personatge*: 50, 110, 111.  
*La creació artística*: 65.  
*La desgràcia de tener ingenio*: 149.  
*La expresión de las emociones en los  
 animales y en el hombre*: 188.  
*La història d'un personatge*: 47.  
*La lògica de los sentimientos*: 59, 75.  
 La Mettrie: 169.  
*La paraula expressiva*: 101, 102.  
*La percepció real de la vida de l'obra i el  
 personatge*: 138.  
*La preparació de l'actor*: 148.  
 Lapxin, I.I.: 65.  
*La psicología objetiva*: 68.

*L'art cinématographique*: 41.  
*La serenata a Kreutzer*: 22.  
*Las imágenes mentales*: 64.  
*La tronada*: 33.  
 «La veu i el llenguatge»: 100.  
*La vida de l'home*: 46.  
*La Viena de Wittgenstein*: 19.  
*La violence et le sacré*: 23.  
*La vive voix*: 101.  
 Laurov: 21.  
*Le développement psychique de l'enfant*: 66.  
 Leonov: 46.  
 Leontiev: 166, 191.  
 Lermontov: 22, 31, 32.  
 «Les lleis del llenguatge»: 100.  
 Lessing: 16.  
*L'ètica de l'actor*: 46.  
 Lewes: 66.  
*L'inspector general*: 33, 138, 149, 150,  
 156, 161, 164, 172.  
*Llàstima de seny!*: 31, 33, 47, 138, 149,  
 162.  
 Lleis de Correspondència i de la Trinitat:  
 17.  
*L'ocell blau*: 46.  
 Locke: 169.  
*Lo imaginario*: 182.  
*L'oncle Vania*: 35, 63.  
 Lomonosov: 20, 32.  
 Lorenz: 189.  
*Los principios teatral-pedagógicos de K.*  
*Stanislavski*: 166, 168.  
 Lunatxarski, A.V.: 25.

Madrid: 84.  
 Maeterlinck: 46.  
 Magarshack, David: 34, 63, 82.  
 Maiakovski: 31.  
 Mallarmé: 29.  
 Malolètkova: 112.  
 Marx: 14.  
 Maudsley: 68, 82.  
 Mauxion: 87.  
 Meiningen, els: 37, 38, 162.  
*Mensonge romantique et vérité romanesque*:  
 23.  
 Mestxerski, príncep: 36.  
 Mètode stanislavskià: 21, 41.  
 Meyerhold: 28, 31, 32, 46, 149, 162.  
*Mi vida en el Arte*: 46, 47, 79, 92, 137,  
 162.  
 Modli, H.: 146.  
 Molière: 31.  
 Molina, Tirso de: 32.  
 Moore, Sonia: 73.  
 Morris: 179.  
 Mozart: 60.  
*Mozart i Salieri*: 47, 60.

Nazvànov: 93, 112.  
*Necesidades, motivos y emociones*: 168.  
 Nejludov: 27.  
 Nemiròvitx-Dantxenko: 33, 36, 46, 47.  
 Nerxàev: 21.  
 Nicolau, Gran Duc: 20.

Nietzsche: 14.  
 Novi Mir: 25.

*Oblovov*: 34.  
 Ostrovski: 31, 33.  
 Otel-lo: 93, 183.  
*Otel-lo*: 150, 162.  
 Owen: 20.  
 Pantjali: 82.  
*Paradoxa del comediant*: 12, 13, 187, 195.  
 París: 37.  
 Paulhan: 89.  
 Pavlov: 23, 61, 68, 73, 84, 178.  
 Pere el Gran: 20.  
 Phelps, Samuel: 37.  
 Picon-Vallin: 31.  
 Piéron: 87, 89.  
 Pisenski: 32.  
*Plan del trabajo sobre el papel*: 157.  
*Poètica*: 10, 43.  
 «Práctica del Sistema»: 129.  
*Principis de psicologia*: 67, 74.  
*Problemas de la poética de Dostoievski*: 24.  
 Prokofiev: 46, 148, 161.  
 Proust: 23, 89.  
*Psicología de la configuración*: 178.  
*Psychologie de l'attention*: 58, 62, 73, 82,  
 84, 89.  
*Psychologie de l'esprit*: 68.  
 Puixkin: 20-23, 28, 31, 47, 51-52, 55,  
 60, 75.  
 Pushkarieva, V.V.: 47.

*¿Qué es el arte?*: 29.  
 Quintilià, tractat de: 107.

Raskolnikov: 23.  
 Realisme: 22.  
 Realisme romàntic: 22.  
 Reig, Carles: 31.  
*Resurrecció*: 27.  
*Retòrica*: 11.  
*Revue de Philosophie*: 66.  
 Ribot: 23, 54, 56, 59, 61-62, 66, 68,  
 73-75, 82-84, 88, 88, 89, 91, 99, 111,  
 122, 163, 170, 182.  
 Riesman: 176.  
*Risposta a Stanislavski*: 24.  
*Robots, hombres y mentes*: 176, 178.  
 Romania: 138.  
 Romanticisme: 21.  
 Roose-Evans: 37.  
 Roubine: 39.  
 Rubinstein: 122.  
 Ruesch: 177, 178.  
 R.: 102.  
 Rússia: 20, 21, 31.

Sadler's Wells Theater: 37.  
 Salieri: 47, 60.  
 Salvini, Tomasso: 107, 117, 126.  
 Sanine, A.A.: 28.  
 Sartre: 16, 182-185.

- Schastlívstov, Arkashki: 90.  
 Serguéievitx Alexeiev, Vladimir: 102.  
 Serrano: 138, 162-165, 193.  
 Serxenov: 23, 54, 61, 73, 163.  
 Shakespeare, 25.  
 Shaw, B.: 26.  
 Shepkin: 46.  
 Sikorski: 66.  
 Simó, Ramon: 14.  
 Sistema Stanislavski: 9, 15, 19, 28, 31, 41, 45, 73, 173, 176, 180, 181, 187, 189, 195.  
 Sklovski: 27.  
*Sobre el teatro: 31.*  
*Sobre la importancia de las acciones físicas: 156.*  
 «Sobre la polifonía de Dostoievski»: 25.  
 Sobre las características de la actor: 27.  
 Sofia: 144.  
 Sologub: 31.  
 Soloviova, Vera: 82.  
 Sorokin: 177.  
 Soukhovo-Kobylin: 32.  
*Stanislavski: A life: 63.*  
*Stanislavski: L'aitore creativo: 24.*  
 Stebbins: 102.  
 Stendhal: 23.  
 Stockmann, Dr.: 93.  
 Strasberg, Lee: 105.  
 Strindberg: 37.  
 Stuart Mill: 75.  
 Studio: 149.  
 Stumpf: 61.  
 Stxepkin: 36, 54.  
 Suchkevítx: 28.  
 «Suler»: 64, 68.  
 Sulerzitski: 28.  
*Sulla scienza di Stanislavski: 24.*  
 Taviani, F.: 24, 27, 173.  
 Teatre Bolxoi: 24, 65, 69, 71, 76, 109, 149, 162.  
 Teatre d'Art de Moscou: 28, 33, 34, 40, 46, 82, 149.  
 Teatre del Futur: 39.  
 Teatre Malí: 36.  
 Teoria de la Comunicació: 180, 181, 185.  
*Teoria de la comunicació humana.*  
*Interacciones, patologías y paradojas: 180.*  
*Teoria de la expresión: 18.*  
 Teoria de les Constel·lacions: 182.  
*Teoria de l'expressió: 107.*  
 Teoria General dels Sistemes: 177, 179.  
 Théâtre du Futur: 32.  
 Théâtre Française: 37.  
 Théâtre Libre: 37, 39.  
*The Moscow Art Theatre and its Distinguishing Characteristics: 63.*  
*Tibetan Yoga and Secret Doctrines: 81.*  
 Titchener: 56, 62.  
 Tiúttxev: 22.  
 Tolstoi: 22, 24, 26-30, 47, 192.  
 Torstov: 52, 55, 81, 86, 110, 112, 113, 129, 150, 152, 155, 164, 171.  
 Toulmin, Stephen: 19.  
 Turgenév: 22, 31, 32.  
 Txatski: 144.  
 Txèkhov, M.: 31-35, 54, 82.  
 Txelpanov: 54.  
*Umwelt: 184.*  
*Una nueva forma de abordar un papel: 159.*  
*Un enemigo del pueblo: 93.*  
*Un mes a l'aldea: 63.*  
*Un mes al pueblo: 46.*  
 Ushàkov: 101.  
 Vakhtangov: 28, 31, 82, 149, 162.  
 Vânia: 35.  
 Vega, Lope de: 32.  
 Velilla, Carlos: 29.  
 Verlaine: 29.  
 Voinitski: 35.  
 Volkonski: 101, 101, 102, 106.  
 Wagner: 39.  
 Watzlawick: 177, 179, 180.  
 Wegner: 63, 81.  
 Werner, W. H.: 63.  
 Wertheimer: 177.  
 Wundt: 18, 56, 60, 87.  
 Zola: 22, 37.  
 Zverev: 28, 161, 167, 168.

# Sumari

Pròleg .....	9
Presentació \.....	15
1. Introducció: condicionaments literaris i teatrals del Sistema Stanislavski .....	19
1.1. Dostoievski: l'autonomia del personatge .....	24
1.2. Tolstoi: la individualitat i el sentiment .....	26
1.3. Les exigències de la dramaturgia .....	30
1.4. La crisi de la convenció .....	36
2. Exposició analítica del Sistema: influències científiques .....	43
2.1. Sobre la dificultat de l'exposició del Sistema .....	45
2.2. Principis fonamentals del Sistema .....	50
2.3. Els elements de la psicotècnica .....	53
2.3.1. «Si màgic», circumstàncies donades i paper de la imaginació .....	53
2.3.2. Unitats i objectius .....	58
2.3.3. Atenció sobre l'objecte .....	62
2.3.4. Sentit de veritat i fe .....	71
2.3.5. Desig i acció .....	77
2.3.6. Comunió .....	78
2.3.7. Adaptació .....	83
2.3.8. Tempo—ritme intern .....	86
2.3.9. La memòria emotiva .....	87
2.4. Els elements de la tècnica externa .....	92
2.4.1. Relaxació muscular .....	95
2.4.2. Expressió corporal .....	97
2.4.3. La plasticitat .....	98
2.4.4. La veu .....	100
2.4.5. Elocució .....	102
2.4.6. Tempo—ritme .....	109
2.4.7. Atractiu escènic exterior .....	115
2.4.8. Contenció i acabament .....	116
2.5. Lògica i continuïtat de sentiments i accions .....	118



2.6.	Les forces motrius de la vida psíquica	121
2.7.	Estat creador intern	124
2.8.	Estat creador extern	127
2.9.	Estat creador general	127
2.10.	El superobjectiu i la línia contínua d'acció (acció central)	131
3.	La pràctica del Sistema	137
3.1.	«Llàstima de seny!»	138
3.2.	«L'inspector»	149
4.	Els dos Stanislavski: del desdoblament a l'organicitat	161
5.	La ciència stanislavskiana: les «circumstàncies donades» i el paper de la imaginació	173
6.	Conclusió: la possibilitat d'una retòrica del comportament emotiu	187
	Cronologia	197
	Bibliografia	209
	Índex de matèries	217
	Índex onomàstic	219

## MONOGRAFIES DE TEATRE

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2a. ed.).
2. *Ezequiel Vigués* «Didó», TEATRE DE PUTXINEL·LIS (2a. ed.).
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIÀ DURANT LA DICTADURA (1920-1930).
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN.
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de Iolanda Pelegrí.
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALÀ, (1967-1968).
7. LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES, número dirigit per Jordi Coca, traduccions d'Irene Peypoch.
8. *Robert Marrast*, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA (ASSAIG D'HISTÒRIA I DOCUMENTS).
9. *Jordi Coca*, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (INTENT DE TEATRE NACIONAL CATALÀ, 1955-1963), pròleg de Frederic Roda.
10. *Joan Puig i Ferrer*, TEXTOS SOBRE TEATRE, a cura de Guillem-Jordi Graells.
11. *Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez*, LA GENERALITAT REPUBLICANA I EL TEATRE (1931-1939. LEGISLACIÓ).
12. *Eugenio Barba*, LES ILLES FLOTANTS, amb un postfaci de Ferdinando Taviani, traducció de Montserrat Ingla.
13. *Joan Abellan*, LA REPRESENTACIÓ TEATRAL (INTRODUCCIÓ ALS LLENGUATGES DEL TEATRE ACTUAL).
14. EL TEATRE D'OMBRES ARREU DEL MÓN (LES GRANS TRADICIONS).
15. *Ramon Batlle i Gordó*, QUINZE ANYS DE TEATRE CATALÀ (ELS TEATRES ROMEA I NOVETATS DE 1917 A 1932), pròleg d'Avel·lí Artís-Gener.

16. *Francesc Burguet i Ardiaca*, LA CNT I LA POLÍTICA TEATRAL A CATALUNYA (1936-1938), introducció de Jordi Coca.
17. *Jesús-Francesc Massip*, TEATRE RELIGIÓS MEDIEVAL ALS PAÏSOS CATALANS, presentació de Ricard Salvat.
18. *Jordi Coca*, QÜESTIONS DE TEATRE.
19. *Enric Gallén*, EL TEATRE A LA CIUTAT DE BARCELONA DURANT EL RÈGIM FRANQUISTA (1939-1954), pròleg de Joan-Anton Benach.
20. *Palmira González i López*, ELS ANYS DAURATS DEL CINEMA CLÀSSIC A BARCELONA (1906-1923), presentació de Miquel Porter i Moix, pròleg de Palmira González.
21. *Josep M. de Sagarra*, CRÍTQUES DE TEATRE («LA PUBLICITAT», 1922-1927), edició a cura de Xavier Fàbregas.
22. *Gotthold Ephraim Lessing*, DRAMATÚRGIA D'HAMBURG, traducció i notes de Feliu Formosa, pròleg d'Antoni Marí.
23. *Xavier Fàbregas*, TEATRE EN VIU (1969-1972), a cura de Maryse Badiou, introducció de Jaume Melendres.
24. *Patricia Gabancho*, LA CREACIÓ DEL MÓN (CATORZE DIRECTORS CATALANS EXPLIQUEN EL SEU TEATRE), fotografies de Colita.
25. *Javier Orduña*, EL TEATRE ALEMANY CONTEMPORANI A L'ESTAT ESPANYOL FINS AL 1975.
26. *Ramon Simó i Vinyes*, LA RETÒRICA DE L'EMOCIÓ (APROXIMACIÓ AL SISTEMA STANISLAVSKI), pròleg de Jaume Mascaró.
27. *Peter Szondi*, TEORIA DEL DRAMA MODERN (1880-1950), traducció de Mercè Figueras.
28. *Maryse Badiou*, L'OMBRA I LA MARIONETA O LES FIGURES DELS DÉUS.

