

KONSTANTÍN STANISLAVSKI

# Cuaderno de dirección

*Notas y apuntes*



**La Pajarita de Papel**  
ediciones

# Índice

Prólogo	7
A los que empiezan	11
El trabajo creador en el actor	17
<i>Espectros</i>	43
Empieza la temporada	69
El proceso creador	99
Ética y disciplina en el arte del teatro	103
La crítica	127
El arte del teatro	149
El método	159
Las obras de teatro y los personajes	197
Distintas tendencias en el arte del teatro	217

Título original: адреснаякнига

© 2016, de la presente edición en castellano para todo el mundo

© De la versión en castellano de Rodolfo Cortizo

© De esta edición: 2016, Ediciones La Pajarita de Papel

C/ José Antonio Armona 26, 28012, Madrid

<http://lapajaritadepapelediciones.blogspot.com.es/>

[edicioneslapajaritadepapel@gmail.com](mailto:edicioneslapajaritadepapel@gmail.com)

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin permiso previo de los titulares de propiedad intelectual

© Diseño y maquetación: Nicolás Fryd

Primera edición, Mayo 2016.

ISBN: 978-84-943382-2-9

Depósito Legal: M-9481-2016

Impreso en España - Printed in Spain

## Prólogo

Hasta finales del siglo XIX, muchos actores en Rusia solían ser también siervos. En las familias más ricas, de donde provenía Stanislavski, ejercer una profesión que desempeñaban personas de una condición tan baja, no estaba bien visto. Por eso, Stanislavski luchó para que los actores tuvieran condiciones dignas de trabajo. En *Mi vida en el Arte* nos describe una situación que se vivía muy a menudo en la mayoría de los teatros rusos: *“En el teatro, las tres cuartas partes del edificio están al servicio de los espectadores. Hay un restaurante, guardarropa, grandes vestíbulos, salones para fumar, lavabos con agua caliente, y pasillos para los tranquilos paseos en los intermedios de las obras. Solo una cuarta parte está dedicada al arte del teatro. En esta parte están los almacenes de las escenografías, de la utilería, de los materiales de iluminación, las oficinas, los talleres de realización y la sastrería. Para los actores quedan unos pocos huecos, debajo del escenario, que parecen establos o perreras. No hay ningún tipo de ventilación y siempre están llenos de polvo y muy sucios. Suciedad y polvo que, además, están mezclados con los restos de las pinturas secas caídas de las escenografías y que producen malestar en los ojos y dificultad para respirar. Todo esto me recuerda a las celdas de un presidio”*. Su interés por cambiar esta situación no solo era una reivindicación laboral, tam-

bién lo era artística; era imprescindible transformar aquel panorama y crear un entorno apropiado para “*una vida de respeto y de creación artística.*”

El teatro ruso sufrió una verdadera revolución, al cruzarse en el camino el talento de Nemiróvich Dánchenko con las técnicas de interpretación de Stanislavski. Como consecuencia de esta unión nace, en 1898, el Teatro de Arte de Moscú, que significó el cambio más profundo en las artes escénicas en Rusia. Al poco tiempo se incorporó un médico llamado Antón Chéjov, que con un nuevo concepto de la dramaturgia, hará que Stanislavski pueda dar forma a lo que posteriormente se conoció como *el método*. Entre sus muchos logros, uno fue el respeto conseguido para el trabajo colectivo de los creadores.

Además de dirigir y actuar, Stanislavski también se dedicó a dar clases y a *preparar* a actores y actrices. Las notas y apuntes que fue tomando durante las clases, y que con mucho celo fue guardando, son lo que hoy se conoce como **Cuaderno de dirección**, llegando a escribir más de cien.

Esta escuela–laboratorio, como se la conocía en el Teatro de Arte de Moscú, fue muy importante para la formación de actrices y actores. Salvo contadas excepciones, la mayoría de los viejos actores, que eran profesores de arte dramático, enseñaban a sus alumnos los gastados clichés escénicos que ellos utilizaban, demostrando el poco interés que tenían por la verdadera enseñanza.

Después de 1928, a raíz de un infarto y una parálisis progresiva, y cuando ya él mismo se consideraba un viejo actor, Stanislavski se dedicó de lleno a la pedagogía teatral

buscando la mejor manera de poder transmitir su *método*. Este fue su principal objetivo. Después de una de sus últimas clases escribió en su **Cuaderno de dirección**: “*Ya no me interesa dirigir una obra de teatro; lo que realmente me importa es transmitir a los alumnos todo lo que he ido acumulando a lo largo de mi vida. Al irme de este mundo quiero legarles las bases de esta técnica que no se pueden estudiar teóricamente. Tienen que estudiarse en la práctica. Si en nuestro trabajo se estudia en profundidad esta técnica, en el futuro se irá desarrollando y difundiendo.*”

En este **Cuaderno de Dirección**, que ahora publicamos, aparecen las primeras investigaciones de lo que, en la actualidad, se considera una de las más trascendentales aportaciones a la historia del arte del teatro.

La Pajarita de Papel ediciones

## *A los que empiezan*



Konstantin Stanislavski en el *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov, 1910.

Palabras de bienvenida de Stanislavski en la apertura del curso regular de la Escuela-Laboratorio en el Teatro de Arte de Moscú, el 10 de marzo de 1911. Año en el que Stanislavski comienza a desarrollar su *método*

Estudiaremos y analizaremos, con sumo cuidado y honestidad, todo lo “anticuado”, para poder entender mejor los nuevos objetivos.

El teatro es un entretenimiento.

No conviene dejar de lado este elemento tan importante para nosotros. Que los espectadores vayan siempre al teatro con el fin de entretenerse.

Pero hay entretenimientos y entretenimientos.

Desde mi butaca yo veo una escenografía maravillosa, buenas actrices y actores, gestos inesperados, una iluminación brillante, la música. Todo esto me hace vibrar, exalta mis nervios más y más, y al finalizar la obra aplaudo y grito “bravo”. Al salir del teatro me siento tan agitado que no puedo dormir y me voy a un restaurante con otras personas. Allí, mientras cenamos, recordamos la función que hemos visto.

Al día siguiente nos preguntamos: “¿Qué nos ha quedado de las emociones que nos produjo la función?” Prácticamente nada. Y después de varios días ya no la recordamos más.

¿La función la vi en el Teatro de Korsh<sup>1</sup>, en el de Neslobin<sup>2</sup> o en la Ópera de Zimin<sup>3</sup>?

Pero también existe otro tipo de teatro. Comienza la función y de inmediato pensamos: “Yo conozco esta habitación”.

Observamos con mucha atención todas las escenas de la obra y nos decimos a nosotros mismos: “Creo, creo en todo, creo, creo.”

Termina la función y nos sentimos agitados, pero no como la vez anterior. No sentimos la necesidad de aplaudir. El estado de emoción es tan grande que nos obliga a concentrarnos, a profundizar en lo que acabamos de ver. Uno quiere irse directamente a casa.

Cuando las emociones recibidas son conmovedoras nos dejan una huella profunda.

Quedan cuestiones que no hemos entendido del todo, que piden una respuesta.

Necesitamos volver a ver la función.

Los personajes que hemos visto en escena, sus vidas, sus sufrimientos y alegrías se nos hacen cercanos. Vemos en ellos una parte de nosotros y entran a formar parte de nuestros allegados.

Conozco mucha gente que dice: “Vamos a ver a los “Prozorov.”<sup>4</sup> O si no: “Vamos a ver al tío Vania.”

Esto no quiere decir “vamos a ver *El tío Vania* o *Las tres hermanas*”, sino que nos estamos refiriendo, de una manera directa, a los personajes; a el tío Vania y a los Prozorov.

Los viejos actores decían que la relación íntima de los personajes con los espectadores no se consigue desde la lejanía de la escena. Que esto solo se logra en un espacio pequeño. El Teatro de Arte de Moscú encontró el medio

1 [N. del T.] Fiodor Korsh (1852-1923). Dramaturgo ruso. Proprietario de un teatro en Moscú.

2 [N. del T.] Konstantín Neslobin (1857-1930). Actor, director y empresario teatral. Desde 1909 hasta 1917 regentó un teatro en Moscú.

3 [N. del T.] Ópera de Zimin. Teatro fundado por Sergei Zimin (1875-1942) en Moscú, en 1903, en donde se pudieron ver óperas de Rimsky-Korsakov, Puccini, Wagner y Leoncavallo.

4 [N. del T.] Los Prozorov, Olia, Masha, Irina y Andréi, personajes de *Las tres hermanas* de Antón Chéjov.

para hacerlo sobre la escena. Casi con toda seguridad no pueda hacerse en el Teatro Bolshói<sup>5</sup> o en el Coliseo de Roma. Para todo existen límites. Recuerdo que en Alemania en el teatro de la ciudad de Wiesbaden, que es un poco más pequeño que el Teatro Bolshói, demostramos que también en los teatros de esas dimensiones puede haber una relación íntima con los espectadores.

El primer ejemplo al que me he referido es el del “teatro espectáculo”. Solo sirve para entretener la vista y el oído siendo ese su único objetivo. En el segundo ejemplo, la interacción sobre el oído y la vista es un medio para entrar, a través de ellos, en la profundidad de nuestro ser.

El “teatro espectáculo” necesita impactar y se hace imprescindible “sacudir” al espectador, cualquiera que sea la forma que se utilice. El actor lo sabe y hace cualquier cosa para lograr el objetivo fijado. Comienza a hablar a gran velocidad, a remarcar cada sílaba, a cantar o a gritar.

Vosotros podéis conseguir que los espectadores lleguen hasta el éxtasis, hacer que se estremezcan, que observen sumisos, que se contagien de emociones bastas, chabacanas.

La pintura, la música y otras artes pueden, por separado, influir sobre las emociones de las personas, en el arte del teatro se muestran unidas y por eso se reciben de una manera mucho más potente.

Recuerdo como León Tolstói<sup>6</sup>, a quien tuve oportunidad de conocer en persona en casa de Nikolái Davydov<sup>7</sup>, dijo: “El teatro es la disciplina artística más poderosa para nuestros contemporáneos”.

Más poderosa que el colegio. Más poderosa que el sermón. En el colegio es preciso esforzarse para estudiar lo que nos enseñan. En el teatro no, porque recordamos de inmediato todo a través de nuestras emociones.

El teatro es un arma muy poderosa y como todo arma, tiene dos filos. Puede ser beneficiosa pero también puede ocasionar un daño tremendo.

Qué responderíamos si nos preguntáramos: “¿Qué da el arte del teatro a las personas?”

Según mi opinión, el arte del teatro en la actualidad, salvo contadas excepciones, como podrían ser la Duse<sup>8</sup> o Chaliapin<sup>9</sup>, es el más grande y corrompido de los males<sup>10</sup>.

5 [N. del.] Teatro Bolshói. Teatro de danza y ópera con sede en Moscú. Fundado en 1776 por el príncipe Piotr Urúsov (1741-1813) y el empresario inglés Michael Maddox (1741-1822).

6 [N. del T.] León Tolstói (1828-1910). Novelista ruso. Está considerado uno de los escritores más importantes de la literatura mundial de todos los tiempos. Sus obras más conocidas son: *Ana Karénina* y *Guerra y paz*.

7 [N. del T.] Nikolái Davydov (1848-1920). Abogado y escritor. Falso discípulo de León Tolstói. Su única obra conocida es *El pasado*.

8 [N. del T.] Eleonora Duse (1858-1924). Celebre actriz italiana. Alcanzó gran fama internacional interpretando los dramas de Henrik Ibsen. En 1909, después de un gran éxito con *La posadera* de Goldoni, abandonó repentinamente el teatro. Reapareció, en 1921, en Turín con *La dama del mar* de Ibsen. Se negó a ser maquillada y a utilizar cualquier artificio teatral, pues quiso ofrecer al público su búsqueda de la “verdad interior” en Ellida Wangel personaje protagonista de la obra.

9 [N. del T.] Fiódor Chaliapin (1873-1938). Cantante ruso de ópera. Considerado uno de los más grandes intérpretes de la historia de la ópera junto al tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921) y la soprano griega María Callas (1923-1977). Se le atribuye el establecer la tradición naturalista en la interpretación operística.

10 [N. del T.] Stanislavski sostenía que muy pocos teatros en toda Rusia buscaban objetivos artísticos.

El más grande y el más corrompido de los males, porque es el más poderoso, el más contagioso y el que se difunde con gran facilidad.

Este poderoso arma, que es el arte del teatro, es el que vosotros tendréis en vuestras manos y tendréis que aprender a utilizarlo de una manera honesta y responsable, como corresponde.

## *El trabajo creador en el actor*



Antón Chéjov lee *La Gaviota* con actores del Teatro de Arte de Moscú, sentado a su derecha, Konstantin Stanislavski. 1899.

## **Borrador para un posible prólogo**

La finalidad de este trabajo es la de establecer un programa y dar orientaciones prácticas al actor que empieza para cuidar, pulir y desarrollar su talento. Hasta el día de hoy se han escrito muchas teorías pero todas han tratado la cuestión de una manera abstracta, sin orientaciones prácticas. La tarea es demasiado complicada para que yo pueda aspirar a un logro total. Debo decir que estaría muy satisfecho si pudiera establecer algunos principios en esta dirección, y enseñar nuevos caminos para el trabajo de los actores.

Los actores jóvenes tendrán que trabajar sin descanso hasta el final de sus vidas, siendo conscientes de que siempre quedará mucho por aprender.

La vida de los actores transcurre entre logros y decepciones y de una manera indeterminada. Cuando un actor encuentra una nueva senda en su camino de espinas, cree que ha alcanzado ya lo máximo. Pero enseguida llega la decepción.

La nueva senda solo se ha abierto para mostrarle nuevos espacios de creación. Se necesitan muchos años para transitar esas sendas, y descubrir nuevos horizontes más distantes y extensos. En algunos momentos parecerá que los objetivos se alejan, cada vez más, con cada nuevo hallazgo. En una palabra, como en toda actividad de imaginación y raciocinio, cada conocimiento lleva al nacimiento de la duda. En esas búsquedas el actor irá descubriendo la grandeza y la dignidad del arte del teatro.

Para tener una mejor perspectiva es necesario alejarse un poco, pero es peligroso alejarse demasiado porque el

actor puede dejar de observar a las personas y ya no ver todos los detalles.

El actor que apenas ha salido del cascarón tiene que recibir estímulos y ser alimentado con sumo cuidado. Cuando se sienta un poco más seguro y le vayan creciendo las alas habrá que enseñarle a volar. Dejemos que al principio solo mueva las alas, eso sí, teniendo cuidado para que no caiga contra el suelo. Con el paso del tiempo volará cada vez más alto. Solo necesita decidirse a volar por primera vez. De lo contrario, nunca podrá elevarse y, si no supera el miedo a volar, se conformará con un horizonte a la medida de sus fuerzas y tratará de convencerse a sí mismo volando dentro de una jaula. Ya nunca podrá salir de su encierro.

## **Sobre las características del actor**

En el arte del teatro, los actores han sido divididos en categorías: buenos, malos, alegres, sufridores, inteligentes, tontos, etc.

Debido a esta división esquemática hay actores y actrices trágicos (héroes y heroínas), los amantes y actrices dramáticas, los amantes accidentales y presumidos, los viejos y viejas dramáticos y cómicos, los padres distinguidos, los cómicos bufos, los amantes de vodevil, las grandes damas, las dramáticas candidas y cómicas, los personajes de vodevil que cantan, los personajes secundarios y de relleno.

En los últimos años han aparecido los amantes ocasionales, las actrices costumbristas, los malvados, los histéricos, los frívolos, los travestidos, las prostitutas, extras, etc.

He oído conversaciones como las que siguen:

–¿Qué papeles interpreta usted?

–Los de estudiantes de provincia con inclinaciones históricas.

–¿Y usted?

–Yo interpreto a timadores y vividores.

Otro responde:

–Yo interpreto a malvados de la Edad Media.

Otros nos dirán:

–Yo interpreto a viejos y burócratas nerviosos.

–Yo a los personajes histéricos de las obras de Hauptmann<sup>1</sup>.

–A mí me gusta interpretar solo a los personajes de Ibsen<sup>2</sup>.

La profesión teatral legitimó esta división y encasilló a los actores de acuerdo a los personajes que interpretaban casi siempre. Así, por ejemplo, se considera como intruismo que un actor acepte personajes que pertenecen al encasillamiento de otros actores.

A los actores los han catalogado y colocado en personajes que limitan sus posibilidades de creación. Los actores trágicos se ven condenados a actuar durante toda su vida dentro de los mismos clichés. El personaje cándido debe

sorprenderse de los enredos en los que le ha colocado el autor; la cándida deberá dar saltitos, batir palmas y murmurar en voz baja; y los cómicos chabacanos deberán hacer reír con sus deformidades.

¿Será posible exigir que los personajes no sean interpretados según las costumbres establecidas y aceptadas? En los actores que pasan la mayor parte del día dedicados al estudio de personajes, estos hábitos ya son parte de su sangre y de su carne. No tiene nada de raro que en la vida real se desenvuelvan de la misma manera que en escena. Un actor trágico mantiene su rostro serio, reconcentrado. Un actor cómico bromea. Una actriz cándida se asombra ante todas las cosas. Una actriz dramática sufre eternamente. Un frívolo dice trivialidades, etc.

Estos actores son monótonos, acartonados y aburridos, tanto en escena como fuera de ella. El arte del teatro, al dejar de ser para ellos un acto creador, se convierte en *artesanía*.

En su novela *Resurrección* León Tolstói escribe: “Una de las más frecuentes y extendidas creencias es aquella según la cual cada persona posee condiciones determinadas y propias, por lo que puede existir gente buena, mala, inteligente, imbecil, enérgica, apática, etc. La gente no es así. Podemos decir de un ser humano que es bueno o malo. Que es más inteligente que tonto o más enérgico que apático; pero será un error referirnos a una persona diciendo que siempre es bueno o inteligente, y a otro diciendo que siempre es malo o tonto. Los seres humanos son como los ríos: el agua es siempre la misma pero cada río tiene sus características, por lo que puede ser torren-

1 [N. del T.] Gerhart Hauptmann (1862-1946). Poeta, novelista y dramaturgo alemán. Premio Nobel de Literatura en 1912. Entre sus dramas más importantes se pueden mencionar: *Los tejedores*, *Antes del amanecer* y *La campana sumergida*.

2 [N. del T.] Henrik Ibsen (1828-1906). Dramaturgo noruego. Uno de los autores más influyentes en el teatro contemporáneo. Sus obras fueron consideradas durante mucho tiempo escandalosas, ya que cuestionaban el modelo de sociedad y familia victoriana. Sus dramas más destacados son: *Casa de muñecas*, *Espectros*, *El pato salvaje*, *Un enemigo del pueblo* y *Hedda Gabler*.

cial, tranquilo, frío, turbio o templado. Lo mismo pasa con las personas. Cada una lleva el embrión de todas las condiciones humanas pudiendo mostrar a veces unas, a veces otras, y pudiendo comportarse con frecuencia de manera completamente distinta a la que es habitual en él, siendo, a pesar de todo, la misma persona. En algunos estas transformaciones pueden ser notables. Dichas transformaciones vienen de causas físicas y espirituales”.

Pienso que el encasillamiento de los actores está respaldado por los condicionantes en los que está construido el arte del teatro: las prisas en el trabajo y la necesidad de aligerar la tarea de los actores.

¿Cómo fabrican los carpinteros las sillas? Uno puede que haga bien y rápido las patas. Otro los apoyabrazos. Un tercero, el respaldo. Un cuarto une todas las partes y la silla queda terminada. Con una práctica constante, y la habilidad del carpintero, se logra una mayor rapidez y un abaratamiento de la mano de obra. ¿No es esto lo que hacen los productores teatrales? A ellos no les interesa en absoluto lo artístico y sí obtener grandes beneficios económicos.

Los productores contratan a actores que solo saben interpretar personajes de viejos ridículos, a otros que interpretan a jóvenes tontos y a otros que saben llorar o reír muy bien.

De una manera u otra los directores los “conjuntan”, consiguiendo un espectáculo bochornoso que logrará, como máximo, dos o tres buenas recaudaciones. Y así y todo, con esa forma de trabajo, es posible poner en escena más de cien obras de teatro en una sola temporada.

¿Es de justicia pedirles a los actores distintos modos de interpretación, o la búsqueda de nuevas formas para la expresión? ¿Será posible esperar de ellos un trabajo creador cuando cada obra se estrena con solo diez ensayos? ¿Debe asombrarnos que estos actores se vean obligados a echar mano, primero de la *artesanía* y, después, del régimen fabril de producción para sus trabajos en escena?

El encasillamiento hace que los actores hagan su trabajo de una manera superficial, y que las palabras grandilocuentes enmascaren a los espectadores la mala calidad de los trabajos.

El encasillamiento modera la ambición de los actores haciendo que dejen de lado los buenos personajes y las envidias por el éxito de otros. Es muy difícil que un actor trágico envidie el éxito de un actor cómico, y es muy frecuente que dos actores de iguales características formen parte de un mismo elenco.

Los más firmes defensores del encasillamiento son los actores que tienen poco talento.

A un actor con poco talento, o con poca experiencia en escena, se le pueden buscar uno, dos, cinco personajes que podrá interpretar de una manera correcta, e incluso muy bien, cuando esos personajes coincidan con su idiosincrasia. Con elegir una decena de personajes que se diferencien entre sí solo por el cambio de vestuario, ya es suficiente para que el actor quede encasillado en una característica determinada.

Muchos jóvenes de ambos sexos, buscando una profesión independiente y libre, dirigen sus esfuerzos al arte del

teatro y después de un año creen que ya son actores. Sin talento y sin estudio es imposible alcanzar un buen resultado en ninguna de las otras artes, pero ellos piensan que en el arte del teatro sí es posible. Por eso, el que tiene una buena estatura o una voz potente se convierte en un actor trágico, o en un amante de "andar por casa". Alguien que sea capaz de contar chistes se convierte en actor cómico. Un comerciante en la vida real se transformará en uno de los comerciantes de las obras de Ostrovski<sup>3</sup>. Una mujer nerviosa en la vida real será una actriz dramática. Un histérico lo será también en escena. Una hermosa mujer será una coqueta. Una jovencita de baja estatura y alegre será una ingenua. Una señorita con más estatura, pero aburrida, será una ingenua dramática. Una señorita con buena voz podrá interpretar personajes de vodevil y cantar. A una señorita audaz la convertirán en una travestida, etc.

Es suficiente tener algunas cualidades externas, espirituales o enfermizas, para convertirse en actor con una característica determinada.

El verdadero actor no acepta el encasillamiento e interpreta todos los personajes. Por ejemplo, el cuarentón Rossi<sup>4</sup> interpretaba maravillosamente al joven Romeo, y he visto a actrices cincuentonas y rollizas interpretar de manera creíble personajes de muchachas jóvenes. Estos

actores son también capaces de interpretar, de una manera extraordinaria, los personajes de personas ancianas.

Yo pienso que solo existe una característica para la interpretación: el carácter que deben tener los personajes.

Todo personaje que no lleve en sí mismo un carácter será malo, falto de vida y, por eso, también el actor que no sea capaz de transmitir el carácter de los personajes será limitado, incluso malo.

No existe sobre la tierra una sola persona que no tenga una característica propia y singular, de la misma manera que no existen dos personas iguales entre sí como dos gotas de agua. Incluso una persona que no tuviera rostro se caracterizaría por la falta del mismo.

Por eso el objetivo para cualquier actor será la *encarnación* interna y externa del personaje.

Puede que dicho objetivo sea inalcanzable, como es inalcanzable cualquier ideal, pero luchar por él abre al talento nuevos horizontes, un espacio de libertad para la creación, una fuente inagotable para el trabajo, para la observación de la vida y de la gente y, como consecuencia, también para el crecimiento personal.

La consigna puede ser: hay que luchar contra la rutina porque es la peor enemiga del teatro.

Entonces los actores tendrán que buscar el material para la creación en la vida y no entre imágenes escénicas polvorientas y gastadas. Entonces los actores se dividirán en dos categorías: buenos y malos. Todos los actores encasillados y con un repertorio compuesto por cinco personajes pasarán a formar parte del reino del pasado.

<sup>3</sup> [N. del T.] Aleksander Ostrovski (1823-1886). Director de escena y dramaturgo ruso. Está considerado como el creador del teatro costumbrista ruso. Sus dramas más importantes son: *La quebra*, *El bosque*, *Culpables de inocencia* y *Lobos y corderos*.

<sup>4</sup> [N. del T.] Ernesto Rossi (1827-1896). Actor y dramaturgo italiano. Fue muy admirado por su interpretación de los dramas de William Shakespeare (1564-1616), destacándose en los personajes de Romeo, Hamlet y Rey Lear.

Entonces desaparecerá todo lo falso que está cómodamente asentado en escena y entre bastidores. ¡Quiera Dios que desaparezcan las frases grandilocuentes y los clichés que utilizan los actores incompetentes y que todavía tienen tanta influencia en el arte del teatro!

Es necesario que haya discusiones, críticas y análisis; que se busquen otros *métodos* para expulsar todo lo falso de la escena cambiándolo por la verdad, y así poder mejorar el terreno para desarrollar el talento. Para que los espectadores vean en el arte del teatro el reflejo de una vida que sea verdadera y no de utilería. Solo en una cosa yo no tengo ninguna duda: hay que encauzar el trabajo hacia la *encarnación* interna y externa de los personajes. Es la primera y más importante de las tareas.

Cuando los espectadores vean a los actores *encarnar* interna y externamente los personajes comenzarán a analizar y a apreciar la verdadera creación en lugar de la estampa ridícula.

Esto será suficiente para pedirle a los directores, a los actores y a todos los que participan de la creación en el arte del teatro que no lleguen a él las personas incompetentes.

Los actores y actrices que se especializan en una característica determinada, elaboran para ese encasillamiento formas de interpretación que van adaptando a sus necesidades. Estos actores y actrices ponen en el personaje su personalidad y lo *vivencian* de una manera simple, pero con algo de verdad. Por desgracia esta coincidencia se da muy raras veces. Normalmente los actores y las actrices también deben adaptarse al encasillamiento que han

elegido. Al no haber buenas escuelas de arte dramático, buenos maestros y buenos directores, deben hacer todo esto por su cuenta, según lo que ellos piensan. Entonces surgen tristes equivocaciones con consecuencias nefastas: afectación, declamación, gritos, gestos sin sentido. Eligen como modelo a imitar la escuela del falso clasicismo y solo suman fallos en su trabajo. Copian a determinadas escuelas, a determinadas tradiciones que vienen de muy atrás en el arte del teatro y así justifican, ante los espectadores y la prensa, la falta de talento.

También ocurre lo contrario, pero lamentablemente en muchos menos casos. Un actor con un buen sedimento interno y pobres dotes externas, puede interpretar con solidez personajes trágicos utilizando ese sedimento interno para ocultar su pobre interpretación.

### **La preparación del actor**

El actor que empieza debe preocuparse, antes que nada, por su *preparación*. Existió una época en que esto era considerado superfluo para un actor. Es suficiente solo con tener talento, se decía, lo demás vendrá por sí solo. Ante la situación actual de la sociedad, de la literatura y de las exigencias que plantea la escena, los espectadores ya no se conforman con monólogos bien declamados o con escenas impactantes, ni siquiera transigen con que solo un personaje esté bien interpretado. Quieren ver una obra de teatro transmitida por actores con una sincera *encarnación* de los personajes.

Para entender en profundidad los personajes en las obras de Ibsen, Hauptmann, Chéjov<sup>6</sup> o Gorki<sup>7</sup>, es necesario sentirlos, pensarlos. No hablemos ya de Shakespeare. Durante siglos se ha acostumbrado a los espectadores a un determinado esquema y a ver sus obras en puestas en escena acartonadas, pero creemos que ya está cercano el día en que Shakespeare sea montado como corresponde, y los espectadores dejen de soportar la mentira con la que se ha cubierto al genio del teatro isabelino.

Para poder analizar las obras de los genios es preciso analizarlas con detalle y poder entenderlas. Para esto se necesita una persona con una determinada *preparación*.

Para que el actor cumpla con su rol social, es necesario que tenga una buena *preparación*.

De los ignorantes casi siempre pueden escucharse frases como: “¿Para qué necesita un actor el estudio de las matemáticas o la trigonometría?” Pienso que quien no profundiza en conocimientos no podrá entender en toda su dimensión la esencia del ser humano.

El actor que *encarne* los personajes de las obras de teatro más importantes de la literatura, debe ser una persona con una gran capacidad de entendimiento. ¿Hace falta decir que esto solo se consigue mediante el estudio?

---

6 [N. del T.] Antón Chéjov (1860-1904). Cuentista y dramaturgo ruso. Considerado como uno de los más importantes escritores de la historia. Como dramaturgo escribió unas quince obras, destacando entre ellas: *La gaviota*, *El tío Vanía*, *El jardín de las cerezas* y *Las tres hermanas*.

7 [N. del T.] Máximo Gorki (1868-1936). Escritor y dramaturgo ruso. Su novela más importantes es *La madre*. Entre sus dramas se destacan: *Los bajos fondos*, *Veraneantes*, *Los pequeños burgueses* y *Los hijos del sol*.

Si el actor asume su rol social como un compromiso consigo mismo, no es necesario insistir en que debe ser una persona con una *preparación*.

¿Puede un ignorante convertirse en un actor?

La lógica dice que no. ¿Acaso el proceso creador en el actor no se produce mediante la interacción de la emoción y el pensamiento? ¿Puede acaso analizarse la obra del autor sin profundizar en sus pensamientos y en sus emociones? Solo acercándose así al autor, el actor se convierte en su colaborador, y cuanto más cercanos estén entre sí los creadores más plena será la creación. En muchas ocasiones yo me encontré con actores ignorantes, pero buenos. Pero no se les puede considerar verdaderos actores, es decir, creadores. También es verdad que quienes están dotados de una inteligencia extraordinaria se anticipan en el tiempo a lo que otros solo alcanzan con un estudio sistemático y constante, pero son excepciones y mis recomendaciones no toman en cuenta a los genios.

Los actores con poca *preparación*, se excusan al poner como ejemplo a seguir a los genios y así ocultan su falta de talento.

“¡Mochalov<sup>8</sup> lo hacía así!”, pero olvidan la respuesta: “¡Justamente por eso usted no debe hacer lo mismo!” Los objetivos que persiguen los genios de ningún modo pueden obtenerse por el común de los mortales.

---

8 [N. del T.] Pável Mochalov (1800-1848). Considerado el mejor actor ruso de su época. Destacó en los personajes de Hamlet, Otelo y Macbeth. Sus actuaciones se basaban en lo que él llamaba “golpes de inspiración”.

## Los genios

Los genios nacen uno cada cien años. Los grandes talentos, cada diez años. Los talentos, todos los años. Los mediocres diariamente, y los incapaces, a cada hora.

El genio es un elegido que no encaja en ninguna de las reglas preexistentes en el arte. El genio crea reglas que nos deja a nosotros, abriéndonos nuevos horizontes y llevándonos por un nuevo camino.

Sus búsquedas vitales son tan profundas y arriesgadas que no son entendidas de inmediato por sus contemporáneos. Esta es una de las razones por las que, con frecuencia, les arrojan piedras mientras viven y les levantan monumentos después de muertos.

La energía del talento del genio va más allá del pensamiento y las convicciones del ser humano.

Las generaciones que les suceden analizan su trayectoria y sus logros, creando nuevas escuelas.

Así sucedió con Pushkin<sup>9</sup>, Gógol<sup>10</sup>, Tolstói, Beethoven, Glinka<sup>11</sup>, Rafael<sup>12</sup>, Mochalov, y muchos otros.

9 [N. del T.] Aleksander Pushkin (1799-1837). Poeta, novelista y dramaturgo ruso. Considerado el fundador de la literatura rusa moderna. Entre sus obras más importantes están: *Boris Godunov*, *La hija del capitán* y *Eugenio Oneguín*.

10 [N. del T.] Nikolái Gógol (1809-1852). Escritor ruso que escribió casi siempre bajo la presión de una fuerte censura y, por este motivo, utilizaba con frecuencia elementos fantásticos y formas de prosa no convencionales. Sus obras más importantes son: *Diario de un loco*, *Almas muertas*, *Taras Bulba* y *El inspector*.

11 [N. del T.] Mijaíl Glinka (1804-1857). Compositor ruso. Considerado el padre de la música rusa. Sus arreglos musicales y orquestaciones siempre han estado bajo la influencia del folclore español. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran: *Capricho brillante sobre la jota aragonesa*, *Noche de verano en Madrid* y *Trio patético*.

12 [N. del T.] Rafael Sanzio (1483-1520). Pintor y arquitecto italiano. Junto con Leonardo da Vinci y Miguel Ángel es uno de los grandes maestros del Alto Renacimiento. Su primer encargo oficial fue la decoración de las estancias vaticanas donde pintó algunos frescos. *La escuela de Atenas* es una de sus grandes obras.

Tratemos de acercarnos un poco a ellos.

Para nosotros, que no hemos tenido nunca la oportunidad de ver a un genio de la escena, esto nos es muy necesario. Más aún cuando al morir, sus creaciones desaparecieron con ellos.

Dicen que Mochalov conseguía que a los espectadores le corriera un frío por la espalda al interpretar el monólogo de Hamlet. Dicen que, en aquel momento, saltaba sobre una silla y todos los espectadores saltaban en sus butacas siguiendo el movimiento. No intentemos imitarlo si no queremos convertir el drama de Shakespeare en un vodevil.

Mochalov actuaba en medio de malas escenografías, con vestuarios insustanciales y, sin embargo, producía una sensación conmovedora, satisfaciendo el gusto estético de los espectadores de la época.

Dicen que Mochalov cuando no estaba “inspirado” era un “actor del montón”. Sería demasiado presuntuoso imitarlo también en esto.

Tuve oportunidad de oír a un actor quejarse de que el gran lujo de la puesta en escena de la obra dispersaba la atención de los espectadores y estos no apreciaban su interpretación.

¿Sabéis que pensé yo?

“Es un melifluo. No puede ser que tenga una idea tan pobre de su propio talento. Quizás su talento no le alcanza para ensombrecer a los figurantes, y hacer que la atención de los espectadores se dirija hacia él en vez de hacerlo hacia los lujosos vestuarios con los que se ha vestido a los actores.”

Cuando aquel actor con talento comenzó a soñar con la posibilidad de actuar con un feo vestuario, sin escenografía

y atraer hacia él toda la atención de los espectadores, ¿sabéis que pensé?: “¡Pobre! Él se cree un genio pero no es más que un actor con talento”.

Dejemos a los genios la tarea de conmover a los espectadores, sea cual sea el aspecto con que se presenten (en pijama si quieren) y no tratemos de imitarlos, porque si lo hiciéramos lo único que conseguiríamos es hacer el ridículo.

Si yo fuera director de un elenco que tuviera entre sus integrantes a un actor como Mochalov, ¿sabéis que haría? Antes de la función y en los intermedios, trataría de proteger al genio de todo tipo de circunstancias que pudiesen malograr su *estado de ánimo*. En segundo lugar, les diría a los actores que tuvieran una escena con Mochalov y que quisieran llamar la atención con cosas innecesarias, que se limitaran solo a dar las réplicas al actor genial.

¿Me pondría a pensar en la escenografía, vestuarios y escenas de masas? Sería perder el tiempo porque nadie les prestaría mucha atención.

Yo me pondría a analizar las emociones recibidas por su interpretación pero no las estudiaría, ya que es imposible hacerlo. Me quedaría deleitándome y guardando mis fuerzas para otra función en donde no actuase Mochalov.

Para acercarse a la emoción experimentada con Mochalov, en donde el genio fue capaz de deleitar al público, el director deberá juntar a su alrededor el talento de los actores y su trabajo creador, la experiencia y la fantasía de los escenógrafos, de los realizadores del vestuario, de los tramoyistas, de los iluminadores, de los sonidistas, los detalles, etc. El director debe poner todo, y a todos, en una sola

dirección. Dirigirlos con mano experimentada y con talento hacia el objetivo común que persigue el autor de la obra.

A Kronec<sup>13</sup>, en una oportunidad, le dijeron que las puertas que había en la escenografía hacían demasiado ruido. Que las armaduras de sus caballeros chirriaban demasiado. Que los figurantes actuaban demasiado bien, distrayendo la atención de los espectadores respecto de los actores protagónicos. Kronec se encogió de hombros y lamentó mucho que su puesta en escena no causara el efecto deseado.

¡Por el contrario! –le expresaron sus interlocutores– nosotros estamos asombrados, maravillados. No hemos visto hasta ahora nada parecido. Solo ahora hemos entendido la fuerza del arte del teatro.

–¿Entonces cuál es el problema?– les interrumpió tranquilamente Kronec.

–Nos parece que todo hubiera sido más impactante si vuestros actores tuvieran...

–¿Más talento?– sugirió Kronec.

–¡Claro, por supuesto!

–Dadme vosotros un solo genio y os regalaré todas las puertas.

¿Le temen los genios a las puertas ruidosas, a las armaduras chirriantes y a los figurantes que saben interpretación?

¿Por qué les temen tanto a esas mismas cosas los actores con talento y, más aún, los actores con poco talento?

¿No se insinúa con este temor la propia falta de energía?

13 [N. del T.] Ludvig Kronec ingresó en 1886 en la compañía del Teatro de Meiningen como actor cómico. De 1869 a 1891 fue uno de los directores de dicho teatro y organizador de sus giras por diversos países europeos.

¿No os parece presuntuoso, por parte de la mayoría de los actores, el desprecio de la actividad creadora del director, del escenógrafo, del vestuarista, del tramoyista, etc.?  
¿No deberían desear estos actores una muy buena puesta en escena de las obras en las que intervienen?

¿No tratan acaso de compararse con los genios, negando el trabajo colectivo, tratando de acaparar sobre sí todo el interés y la atención de los espectadores?

¿No le parece esto extraño a la crítica teatral que apoya el error de estos actores autofascinados?

¿Es posible encontrar personas capaces de diferenciar lo que es creación del director de escena, de lo que es creación de los actores?

Cabe preguntarse si los párrafos que transcribiré a continuación y que, con tanta frecuencia, es posible encontrar en la crítica teatral, no harían aparecer una sonrisa en los labios: “Lamentablemente el marco del cuadro arruinó la pintura. Vimos una hermosísima escenografía, sillas de época, telas, mesas, una muchedumbre, todo resucitado con mano mágica y traído hasta nuestros días, desde aquel lejano siglo XVI. Quedamos maravillados con los sonidos, con los cantos de las aves, con los ruidos de las puertas al cerrarse. En una palabra, estuvimos rodeados por la atmósfera de nuestros lejanos antepasados, pero debemos decir que allí no vimos al personaje protagonista de la obra, que estaba representado por nuestro sólido y gran actor X, perdido en ese batiburrillo... etc.”

¿Deberá estar agradecido o enfadarse el actor X ante esta crítica? ¿A quién se ensalza, al director, al escenógrafo, al actor?

Si el director para ayudar al actor quitara de la puesta

en escena el mobiliario y la escenografía, ¿se lo agradecería el autor? ¿No fracasaría entonces la obra y ese actor de talento tendría que interpretar su personaje ante un patio de butacas vacío, o consolarse con la idea de que los espectadores no entendieron la obra?

No. Solo el enemigo más malvado puede aconsejar al actor de talento que recaiga sobre sus hombros todo el peso y la responsabilidad para que una obra de teatro tenga éxito. Es posible que esto pueda hacerlo un genio, pero incluso a él le puede fallar la energía para mostrar en toda su dimensión la riqueza de una obra.

Una última pregunta: ¿Tuvo oportunidad la generación actual de ver a los verdaderos genios de la escena? Me refiero a genios que fueran capaces de movilizar en nosotros emociones como las que producen las obras de Shakespeare, Beethoven, Pushkin, Gógol. Me refiero a genios de la escena que fueran capaces de atrapar vuestro pensamiento y emociones e hicieran enmudecer al crítico que hay dentro de cada uno.

Yo me encontré subyugado por un extraordinario actor como Salvini<sup>14</sup> y una actriz extraordinaria como Eleonora Duse. Pero el enorme talento que mostraron no alcanzó para acallar dentro de mí la voz crítica en toda la función.

Durante escenas enteras, es verdad, ellos me conmovieron, pero nunca pudieron hacer que yo dejara de ver aquel desorden que les rodeaba y que en nada se parecía al arte del teatro.

14 [N. del T.] Tommaso Salvini (1829-1915). Actor italiano. El más importante de la época. Famoso en el mundo entero por su interpretación del personaje de Otelo en el drama de William Shakespeare.

## Los condicionantes, la verdad y la belleza

I

El arte del teatro es liberador, pero las personas lo han esclavizado con condicionantes, reglas, tradiciones. Las personas determinaron que el arte del teatro no recrea la verdad real de la vida, sino la que han dado en llamar “la verdad teatral”.

A pesar de que el gusto del ser humano, sus objetivos, creencias, ideales, varían y se desarrollan con el tiempo, en el arte del teatro existen todavía leyes inalterables.

Se sigue trabajando con criterios falsos. Por ejemplo, rodear a los actores de un contexto fiel a la época o a las costumbres de la obra que están representando. De esta manera se corre un gran riesgo: el de convertir al arte del teatro en una tienda de antigüedades o en un museo.

A pesar de los logros alcanzados por la técnica en todos los órdenes, el progreso no ha llegado a los escenarios. Por ejemplo, en la vida real la luz del sol llega desde arriba, pero en el teatro lo hace desde abajo. En la naturaleza no existe la perfección de líneas, pero en el teatro los árboles se colocan en filas perfectamente rectas. En la vida real es imposible que una persona pueda llegar con su brazo al segundo piso de una gran casa de piedra, pero en escena esto resulta posible. En la vida real las casas, las columnas de piedra y las paredes, siempre están inmóviles, pero en el teatro se mueven con la más suave brisa. En escena las habitaciones se ordenan siempre de distinta manera a como se hace en la vida real, y las casas se construyen

también de manera distinta. Yo nunca vi en la vida real la habitación que indican los autores prácticamente en todas las obras: a derecha y a izquierda, en primer plano, puertas; puertas en medio y en la pared del fondo; en segundo plano, a derecha y a izquierda, ventanas. Probad a construir una casa así. En la naturaleza el cielo nunca se parece a una hilera de lienzos azules que cuelgan, pero en los escenarios siempre lo muestran de esa manera. En la vida real los acontecimientos se van sucediendo uno detrás de otro, un día deja paso a otro día sin que nadie intervenga. En escena los acontecimientos se relacionan entre sí por medio de polkas o vales.

En escena los personajes piensan en voz alta y cuentan a desconocidos su vida mostrando los más recónditos matices de su alma. Esto no pasa en la vida real. En la vida real un médico se ocupa de la medicina, pero en escena le gusta meterse en los asuntos familiares de otras personas. En escena la servidumbre es muy especial y, como los médicos, no se ocupa de su verdadero trabajo.

II

Los partidarios de las distintas maneras de hacer, que existen en el arte del teatro, solo entienden una belleza, la que les pertenece, no aceptando otras. Hay quienes prefieren las líneas rectas, o las líneas curvas, o lo sencillo, o lo rebuscado. Cada uno está convencido de que su concepto de belleza es el mejor y, lo que es más importante, que es el único que existe.

Haced el favor de observar, formalistas del arte del teatro, lo que os rodea, es decir el mundo de Dios. Observad el cielo y las nubes y decidme qué líneas y colores no es posible encontrar en ellas; ved como pueden ser rectas, curvas, sencillas o rebuscadas, y buscad aquellas en las que todavía no habéis pensado pero que existen, siendo todas ellas únicas y originales como todo en la naturaleza. La belleza existe en donde existe la vida. Es diversa como la naturaleza y nunca podrá encerrarse con ningún concepto o definición. En vez de crear nuevas reglas tratad de estar más cerca de la naturaleza y podréis ver las incontables bellezas de la Creación, que ahora mismo no existen para vosotros, debido a las reglas y a los condicionantes que se han impuesto.

También puede ser bello Akim<sup>15</sup>, que oculta bajo su sucia zamarra un alma limpia.

El hecho de que los espectadores quieran ver al actor iluminado por las candilejas no es un convencionalismo sino un condicionante.

El hecho de que el actor deba hablar en voz alta para que se le escuche, es también un condicionante. ¡Quiera Dios que con el tiempo la técnica destruya estos condicionantes!

Que la técnica y la imaginación luchen contra los condicionantes para limpiar al arte del teatro y acercarlo lo máximo posible a la naturaleza, y para que pueda seguir existiendo la belleza de las creaciones de Isadora Duncan<sup>16</sup>. Que el arte del teatro sea honesto y que no haga caso de arcaicos convencionalismos. Esto es lo más lógico.

<sup>15</sup> [N. del T.] Akim. Personaje de *El reino de las tinieblas* de León Tolstói.

<sup>16</sup> [N. del T.] Ángela Isadora Duncan (1877-1927). Bailarina y coreógrafa estadounidense de enorme talento. Considerada la creadora del ballet moderno.

### III

¿A qué se denominan emociones artísticas y no artísticas?

Ante la visión de una manada de perros destrozando a su presa recibimos un estremecimiento muy fuerte y sumamente desagradable.

Nos agobia y angustia.

A esta emoción no se la puede denominar artística.

La salvación de alguien que se está ahogando en el mar, arriesgando uno su propia vida, provoca una emoción completamente distinta.

Esta visión conmueve tanto como la anterior, pero despierta en nosotros una emoción de amor y agradecimiento hacia el héroe, y hacia aquel que ha sido salvado de morir.

A estas emociones se las puede denominar artísticas.

Es artístico todo lo que enriquece al actor y a los espectadores que están presentes en el momento del acto creador. Por el contrario, todo lo que incite a los bajos instintos no puede considerarse artístico.

Pero no debemos olvidar que en la vida real esas escenas no siempre adoptan formas bellas. Por ejemplo, el héroe que salva a la persona que se está ahogando no duda en mostrar su cuerpo, que puede incluso tener alguna deformidad. En el momento crítico el héroe puede pronunciar alguna palabra o frase no permitida por la censura, y aquel que se está ahogando no se preocupará por la postura que adopte su cuerpo en aquel minuto terrible para él.

¿El actor necesita mostrar en escena su cuerpo con alguna deformidad, pronunciar palabras censurables o

adoptar, en la imitación de la realidad, una postura que pudiera provocar un gesto airado o la risa de los espectadores?

En escena todos estos detalles son superfluos porque distraen la atención de los espectadores del verdadero objetivo de la escena. Las imitaciones de la realidad que no sean necesarias pueden estropear las emociones en escena.

El miedo a la realidad mata todo lo vivo y provoca emociones muertas. Las personas con poca capacidad creadora se conforman con esas emociones. Analizan de una manera mentirosa las leyes del arte del teatro confinando la libertad de creación y las emociones.

Hay que evitar la soberbia en el arte del teatro. No se debe someter la creación a la mezquindad o al sentimentalismo.

El arte del teatro es más grande y audaz que lo que de él piensan los soberbios. El arte del teatro puede encontrar la belleza no solo en los melancólicos idilios de pastores, sino también en la suciedad de la casucha campesina.

Pero esto no es todo.

Con frecuencia, el arte del teatro utiliza de manera consciente contrastes muy arriesgados para fortalecer los matices de las emociones.

Ni el autor ni el actor deberán temer que la aparición de colores oscuros en su paleta impidan que veamos las manchas luminosas de sus creaciones.

Estas manchas luminosas constituyen la belleza primordial de sus creaciones. Este recurso fue utilizado por Hauptmann en su obra *Hánnele*, en donde la suciedad del albergue nocturno da un matiz audaz al cielo y a los ángeles.

#### IV

La sinceridad y la sencillez son apreciadas por el talento y hacen que en muchas ocasiones se perdonen los defectos. Hay que creer a los actores, incluso cuando muestran poca energía. Ellos siguen siendo fieles a sí mismos, y no utilizan los condicionantes para reforzar la interpretación.

Estos actores son capaces de sustituir la energía de la interpretación por la fe en su sinceridad.

Pero estos actores difícilmente pueden ser considerados como actores con talento, porque su capacidad de interacción en escena es insignificante.

La sinceridad y la sencillez no son suficientes para que el actor *encarne* a sus personajes y como consecuencia los espectadores solo ven una imagen externa del personaje.

También existen actores de la "afectación" y la pose en escena. Yo no niego que estos actores muestren alguna capacidad. En los personajes clásicos engañan a los que desconocen cómo era la vida en la Edad Media. Creen que, en aquella época, las personas no hablaban sino que gritaban. Creen que nunca caminaban o se sentaban de una manera normal, sino que lo hacían de una manera peculiar, operística.

Se ha acostumbrado a los espectadores a que un actor que lleve una capa española tiene que tener una pose preestablecida.

A veces es imposible negar su belleza, pero es una belleza falsa. Lo preestablecido de la pose no ayuda sino que perjudica al arte del teatro.

Cuando los actores rusos tratan de imitar los movimientos de un español con su capa, el resultado es un “español teatral”.

Llegará el día en que los actores puedan convencerse de que también cuando vistán capas españolas podrán hablar con sinceridad sobre las estrellas, el cielo, la luna y el amor a la patria.

Los espectadores entonces considerarán esa creación del actor como un personaje que está vivo en escena. Esto se alcanzará con sinceridad, sencillez y talento.

Ante una transmisión sincera y sencilla del personaje por parte del actor con talento, la acción se convierte en vida real, y la imagen *encarnada* por el actor vive, y las emociones complejas se vuelven reconocibles.

## *Espectros*



Maria Germánova como el Hada en *El pájaro azul*, de Maeterlinck. 1908.

Cuaderno de dirección escrito por Stanislavski en el año 1905