

STANISLAVSKI Y EL BALLET

NATALIA ROSLAVLEVA

"En lo que respecta al ballet soy un ignorante", dijo Stanislavski en uno de sus ensayos póstumos. Sin embargo, no es menos cierto que siempre buscó "la plasticidad, la belleza de cada pose y gesto, la elegancia y destreza de la mímica en el drama y las danzas folklóricas y estilizadas". Su lucha la dirigió contra los convencionalismos del viejo ballet que él conoció, contra "esos momentos verdaderamente melodramáticos del ballet, cuando antes de morir la heroína, primero apuntaba para el cielo después a la tierra y por último a su anillo de bodas y llorando amargamente tomaba la daga para suicidarse... y comenzaba a girar con mucha rapidez alrededor del escenario."

A pesar de ciertas limitaciones de percepción artística que mostró Stanislavski cuando dijo que no le veía sentido al pas de bourrée sobre las puntas de las bailarinas, al que calificaba como "un caminar tembloroso", estoy segura que él sabía muy bien que la expresividad básica de la danza clásica se había desarrollado a través de los siglos por muchas generaciones de bailarines y maestros, para convertirse en una generalización de la belleza y la armonía del movimiento humano. En realidad, él sabía todo lo que tenía que saber sobre el ballet, y también un poco más.

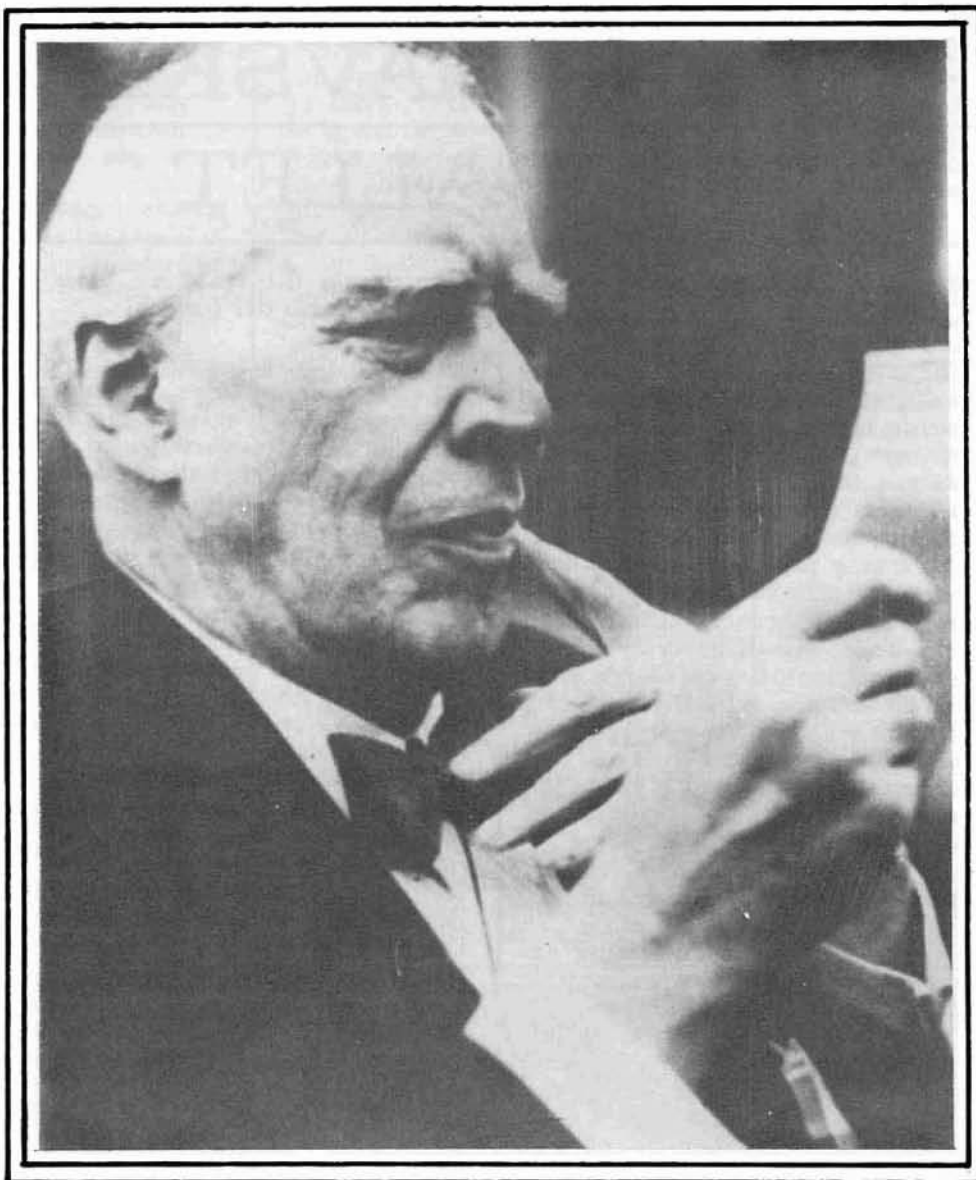
En su método todo parece muy sencillo y realmente lo es, pero lo difícil es dominarlo. El método solo no es nada, el artista es quien lo pone en práctica. El medio es diferente para un actor, un bailarín, un director teatral o un coreógrafo; pero el objetivo debe ser uno: la representación de la vida a través de imágenes artísticas.

Stanislavski fue tanto un filósofo como un poeta del teatro.

Entendió por actuación, la vida del espíritu humano en circunstancias escénicas. ¿Sería posible dudar que sus descubrimientos son tan aplicables al ballet como a cualquier otro arte interpretativo? Si "actuar es creer" entonces la danza con la actuación tampoco puede prescindir de esto.

Claro que el ballet tiene sus propias reglas y su propia estética. En su libro Mi vida en el arte, Stanislavski dice que allí todo es distinto comparándolo con las necesidades de un dramaturgo; o sea, "otro tipo de plasticidad, de elegancia, ritmo, forma de caminar y movimiento". Hablaba con gran respeto sobre el vigor de los bailarines y su habilidad en el manejo de sus cuerpos. Las opiniones del gran teatrista sobre la ciencia práctica de formar a un actor, sobre la creación de una imagen, estudio y reflexión de la vida, la línea de acción continua, las tareas del actor, los superobjetivos, han sido aprovechadas con éxito por el ballet soviético y siempre servirán como punto de partida para sus bailarines y coreógrafos.

El método Stanislavski no sólo es aplicable al ballet como medio para alcanzar ese estado de creatividad que conduce a vivir realmente el rol que protagonizas, sino que el gran maestro nos da los medios para no separar los recursos de expresión externos de los internos. Nos enseñó que el cuerpo del actor es "su instrumento expresivo". En sus charlas con los alumnos de su Estudio de la Opera y el Drama (noviembre 15 y 17 de 1935) dijo: "Deben perfeccionar y cuidar sus cuerpos. Uno no puede tocar una composición de Beethoven en un piano desafinado.



**Konstantin
Stanislavski.**

Del mismo modo deben ustedes afinar sus cuerpos para que puedan expresar todos los matices de sus sentimientos. Si sienten lo que quieren transmitir a la perfección, pero sus cuerpos no secundan estos sentimientos, o sea, están en desacuerdo con sus expresiones o con la situación, entonces se reirán de sus sentimientos. Mientras más profundo sea el sentimiento, más complicado será el tumulto interno de emociones, y más expresivo deberá ser el aparato corporal. Pregúntele a su maestro qué músculo necesitan desarrollar más cada uno. Ejercítenlos y dedíquense años a ese entrenamiento. Desarrollen sus manos y dedos. Los dedos son

los ojos del cuerpo, es posible expresarlo todo a través de ellos. Traten de llegar al estado en que sus músculos crean que el movimiento que realizan está correcto. Trabajen en esto muchos años. ¿Qué significa ser dueño de tu cuerpo? No basta saber cómo colocar tus pies al caminar, es necesario llegar a un estado en que vives, caminas y hablas mientras tu inspector interior controla todos tus movimientos y vela si es o no correcto tu comportamiento externo."

Una de las herencias más interesantes del trabajo de Stanislavski con los actores jóvenes, la tuvimos

con Rubén Simonov. Para él es de gran significación la expresión plástica y la perfección del movimiento, y no es casual que Maya Plisetskaya lo seleccionara a principios de su carrera artística para aprender cómo aplicar el método de Stanislavski al ballet. Simonov relata a'gunos de los aspectos de las lecciones en el Estudio Habina a principios de los años veinte. "Por muy raro que le parezca lo que voy a decirles, no se asombren, Stanislavski no nos enseñó su método, sino que nos educó en el arte del movimiento y elocución. Las lecciones comenzaron con ejercicios de ritmo. Caminamos al compás de la música, desde las notas

de valor máximo hasta las más breves; a veces corriendo y de nuevo caminando. Nos movimos al ritmo del vals, mazurca, polka o marcha fúnebre. Entonces, Stanislavski, gradualmente nos llevaba al movimiento libre sin números ni medidas, pero haciéndonos sentir el ritmo e incorporar un estado de inspiración improvisada. Esto, desde su punto de vista, era la etapa culminante en el dominio de este aspecto (sentir el ritmo) y saber cómo manejarlo.

"Algunas clases fueron dedicadas exclusivamente a caminar sobre el escenario [...] a relajar nuestros músculos y a movernos libremente, algo tan importante para los que comienzan en la actuación. Stanislavski nos enseñó a gesticular. Empezamos desde los hombros y después pasamos a los codos, manos y dedos.

Particularmente interesante es la descripción de Simonov sobre la siguiente lección: "Jamás olvidaré el día que traje una capa de su casa y por espacio de tres horas nos enseñó alrededor de cuarenta formas de utilizarla. La capa parecía enfatizar el estado interno del hombre; a veces trágico y en otras alegre. La capa tomaba diversas formas; de momento formaba una línea y en otras pliegues. Y para concluir, Stanislavski recogió la capa haciendo de ella un turbante y colocándoselo sobre la cabeza dijo: «Cuando llovía, los antiguos griegos y romanos las utilizaban como sombrillas.» Claro, habiendo inculcado en sus alumnos una noción práctica de las leyes de la técnica externa e interna de los actores, ya Stanislavski podía pasar al problema de la completa caracterización integral. Pero esto hubiera sido imposible sin el dominio impecable de la técnica externa.

La cantante Alexandra Grigorieva, artista laureada de la RSFSR, quien recibió lecciones de Stanislavski en el Estudio de Opera, recuerda cómo el maestro preguntaba a cada cantante aceptada: "¿Para qué viniste al teatro? Dentro de cuatro años más o menos, cuando te va-

yas a graduar esperaré una respuesta de ti."

En otras conversaciones grabadas en el propio estudio, hablaba de que el objetivo principal de un actor consiste en "poder llegar a un escenario, y sin hacer esfuerzos por «actuar» sencillamente moverás los ojos y dos mil personas te seguirán la vista, o estarás absorto pensando y el público meditará contigo. ¡Qué alegría vivir sobre el escenario de modo que el público lo haga contigo! Sin embargo, para poder vivir esta experiencia es necesario que comprendas a qué has venido... Este «a qué o por qué» será tu objetivo principal y lo llamaremos tu superobjetivo. También deberás pensar en el superobjetivo de tu vida [...] de lo contrario tu primer éxito te dejará confuso y el próximo te volverá loco."

El legado de Stanislavski en relación con su trabajo en el teatro lírico, es muy valioso y directamente relacionado con el ballet. Boris Khaikin, quien por muchos años dirigió el estudio de Opera Stanislavski, nos recuerda que el maestro nunca dejó de repetir que en el teatro musical el punto de partida para todo debe venir de la música. Le prestaba mucha atención a la música, siempre buscando en ella un contenido dramático; y tratando por todos los medios que tuviera una acción concreta e implícita, lo que se llama dramaturgia musical.

Los músicos y los actores-cantantes no sólo estaban obligados a guiarse por este contenido, sino que su deber también consistía en sugerirselo a Stanislavski a través de su actuación. El preguntaba en tono imperativo: "¿Qué escuchas en esta música? ¿Qué te está diciendo? ¿Qué acciones te sugiere? ¿Te obliga a hacer algo? ¿Y qué piensas hacer? ¿No estará eso en desacuerdo con la música? Y claro, se esperaba una respuesta de todos nosotros." En otra parte escribe Khaikin: "En la ópera todo está entrelazado. El director, el diseñador, el director teatral, ninguno de ellos podía decir que esto es mío y esto es tuyo. En un mo-

mento como este todos somos uno, sin divisiones. Todos nosotros hacíamos un poco de director, actor, bailarín y músico. Y, ahora es cuando podemos ver y comprender lo maravilloso que fue todo eso."

Stanislavski nunca se cansó de repetirle a los cantantes: "Qué suerte tienen ustedes de tener la música. Les dice tanto, los lleva tan fácilmente al estado emocional adecuado, les transmite tanto al actor como al espectador las debidas sensaciones."

En sus producciones musicales, Stanislavski buscaba cambiar, sobre todo, la verdadera vida interna de una imagen por la forma escénica perfecta, plástica y musicalmente impecable. Trataba de lograr en estas realizaciones un buen teatro, de mucho colorido, mientras buscaba una línea clara y definida de la acción dramática. Muchos de sus trabajos se han convertido en ejemplos clásicos de la dirección musical. Por ejemplo, el baile popular de la ópera Eugene Onegin, la imagen de Werther y el segundo cuadro de Rigoletto.

Al hablar sobre la aplicación de su método en la Opera, Stanislavski enfatizaba que el actor de ese género debe progresar, en torno a la creación de su carácter, "de emociones a acciones". Sólo después de percibir la corriente emocional de la música es que se puede llegar a "la verdad de los sentimientos y la lógica de acción" que pide Stanislavski. Ciertos convencionalismos de la ópera (al igual que el ballet) son aceptados como parte del género, no presentando impedimento alguno para el reflejo realista de la psicología humana. Este papel primordial de la música y de la realidad representada (realidad de nuestro sentido de la verdad de los sentimientos y actos) se aplica tanto al ballet como a la ópera y ha sido aceptado por los coreógrafos soviéticos como un principio a seguir, aunque Stanislavski jamás trabajó en la producción de un ballet, y ni siquiera escribió nada referente a las teorías de este arte.

* versión resumida.