



Von Hartmann vs. Freud: lo inconsciente en Stanislavski

Mario Cantú Toscano

(Universidad Autónoma de Baja California, Campus Tijuana)

Introducción

El sistema Stanislavski ha sufrido muchas y muy diversas modificaciones a través de los años, algunas de éstas conscientes, y otras, producto de tergiversaciones involuntarias. El maestro argentino Jorge Eines¹, en su libro *Hacer actuar. Stanislavski vs. Strasberg*, ha hecho un comparativo de varios conceptos entre Stanislavski y Strasberg y encontró que se refieren a cosas distintas.

Por su parte, la Dra. Sharon Marie Carnicke², de la Universidad del Sur de California, ha hecho una revisión de cómo se leyó a Stanislavski en Estados Unidos y cómo fue que algunos de sus conceptos fueron tergiversados por maestros como Elia Kazan y Lee Strasberg. En ambos estudios existe un común denominador: la interpretación freudiana de Stanislavski. Cuando el maestro ruso hablaba de lo inconsciente, en Estados Unidos se leía esto de una manera freudiana. Sin embargo, basta detenerse a pensar un poco para darse cuenta de que algunos aforismos de Konstantín Sergeievich Alexeiev³ no coinciden con el esquema del médico vienés: "Lo inconsciente a través de lo consciente" no puede ser logrado bajo un esquema del psicoanálisis de Freud. Éste solo es accesible a través de los sueños y los actos fallidos. Quien proponía un esquema similar era Antonin Artaud, quien a su vez lo adaptó de la escritura automática de André Bretón.

Rose Whyman⁴, estudiosa de Stanislavski, identificó que el inconsciente del que habla Stanislavski pertenece a la visión del filósofo y psicólogo alemán Eduard von Hartmann: "Through the influence in Russia of German philosopher Edouard (sic) von Hartmann, Stanislavsky (sic) inherited and appropriated pre-Freudian

¹ Jorge Eines, *Hacer actuar. Stanislavski vs. Strassberg*; Barcelona, Gedisa, 2005.

² Sharon Marie Carnicke, *Stanislavski in focus*; New York, Routledge, 2003.

³ Nombre real de Stanislavski

⁴ Rose Whyman, *Stanislavski system of acting: Legacy and influence in modern performance*; Cambridge, Cambridge University Press, 2009; p. 4.



concepts of the *unconscious*⁵. Sin embargo, no explica en qué consiste este concepto ni de qué forma afecta la lectura del sistema de actuación. Whyman⁶ admite que las influencias científicas de Stanislavski no han sido estudiadas a fondo.⁷

Primero habrá que dar unos breves antecedentes sobre el concepto de inconsciente de Von Hartmann y su relación con Stanislavski, para después centrarse en la teoría del filósofo alemán y, posteriormente, compararlo con lo que Stanislavski dice sobre estos procesos que están fuera de la conciencia. De esta forma, se verá la coincidencia con Von Hartmann y se contrastará con lo que postula Freud.

Antecedentes

No se puede hablar de lo inconsciente, o mejor dicho, no se puede forjar un concepto de inconsciente sin antes haber llegado al concepto de lo consciente. Ésta es la tesis que L. L. Whyte⁸ sostiene en su libro *The unconscious before Freud*. Este historiador de la psicología plantea que, para llegar al concepto de lo inconsciente, hubo de forjarse primero el de la conciencia, de una conciencia entendida como autoconciencia. Esto, claro, en el mundo occidental.

El vocablo *inconsciente* como tal no es usado, sino hasta el siglo XVIII. Para Whyte, esto tiene una razón de ser: no se puede hablar de inconsciente sin antes hablar de autoconciencia. En la antigüedad, los procesos mentales que estaban fuera de la conciencia se entendían como un lazo místico entre el ente (ὄντος) y el cosmos (κόσμος), ya sea en los trances místicos o en los sueños. Lo que hoy se pueden llamar *actos fallidos* gracias a Freud eran entendidos como producto de genios, duendes, demonios u otros seres sobrenaturales. Asimismo, para otros procesos inconscientes como lo que se llama inspiración, donde las musas eran las

⁵ Las cursivas son de la autora

⁶ Idem; p. 2-5.

⁷ Es por ello que decidí hacer mi tesis doctoral sobre las influencias científicas de Stanislavski. Ésta se puede pedir en formato electrónico en el sitio del ITESM: <http://itesm.mx> La tesis se llama "La ciencia en Stanislavski: influencia científica y capital simbólico". Además de la influencia de Von Hartmann, se analizan las de otros científicos: Charles Darwin, William James, Théodule-Armand Ribot, Iván Pavlov e Iván Séchenov.

⁸ Lancelot Law Whyte, *The unconscious before Freud*; London, Julian Friedmann Publishers, 1979.



que cumplían esa función. Lo mismo en la Edad Media, claro que desde una óptica judeo-cristiana.

Se podría decir que la búsqueda de los procesos inconscientes surge a partir de la necesidad de inferir que, si el individuo experimenta cosas que no son accesibles a su conciencia, necesariamente tiene que haber algo fuera del dominio de la razón.

The discovery of the unconscious, in the sense of the self-aware European becoming aware of the need to infer⁹ from his direct experiences the existence of mental process in himself of which he is not immediately aware, and to employ a special term for these unconscious process¹⁰.

La primera vez que en el mundo occidental aparece el vocablo como tal, *inconsciente (unbewusste)*, fue en 1776; fue usado por el filósofo alemán Ernst Platner (1744-1818)¹¹. Aunque no se usara la palabra que refiere directamente a lo inconsciente, ya desde el siglo XVIII comienza a notarse la preocupación por hablar de procesos mentales que están fuera de la conciencia durante la vida cotidiana, como los sueños, los estados místicos, la imaginación, la simpatía o antipatía, etcétera. Frente a la poderosa racionalidad que ha emancipado al individuo de reyes y dioses, se hace notar que hay irracionalidad en el individuo, procesos que no pasan por la conciencia y que, sin embargo, operan durante la vida cotidiana y modifican su conducta.

Si bien este concepto sigue un derrotero heterogéneo y con múltiples interpretaciones, la que más interesa aquí es la de Von Hartmann. Pero, antes, habría que describir brevemente la voluntad según Schopenhauer, ya que es pieza fundamental en el pensamiento de Von Hartmann. Para el filósofo de Danzig, el mundo es -por un lado- representación, es decir, lo que Kant llama fenómenos: todo lo que se conoce mediante los sentidos. Éstos son engañosos, por ello no conocemos las cosas tal y como son, sino sólo lo que podemos interpretar de las cosas mediante la experiencia sensible del mundo. Y claro, esta experiencia es interpretada. Por ello, la obra magistral de Schopenhauer comienza con la

⁹ Todas las cursivas son del autor.

¹⁰ Idem; p. 25.



sentencia "El mundo es mi representación"¹².

Por otro lado, el mundo es voluntad. Ésta no debe entenderse como *la fuerza de voluntad* que tiene el individuo para hacer cosas que no le placen. Más bien, se trata de una fuerza que es inaccesible a la conciencia y al mundo fenoménico. En el esquema kantiano entraría en el *noúmeno*, en la cosa en sí, lo incognoscible. La voluntad, o más bien la Voluntad, es como el *querer vivir* de los budistas, una fuerza vital que impulsa el devenir del mundo. Para Schopenhauer, la guerra -por ejemplo- es una lucha entre las voluntades de los pueblos, de las naciones. Cada una lucha por su *querer vivir* y, en ese impulso vital, está la destrucción del otro. Sin embargo, esto se racionaliza y se dan argumentos lógicos para lanzarse al combate, razones económicas, políticas, históricas, etcétera. Pero esta Voluntad no es algo accesible a la conciencia, más bien es algo que nubla la razón y hace cometer actos irracionales que más tarde serán racionalizados para darles algún sentido dentro del mundo fenoménico, representacional, racional.¹³

Cincuenta años después de la aparición de *El mundo como voluntad y representación*, Eduard von Hartmann (1842-1906) publica su *Filosofía de lo inconsciente* en 1868 y, para 1882, contaba ya con nueve reediciones en Alemania. Se tradujo al francés en 1877 y al inglés en 1884. Fue un libro de gran influencia para la Europa de finales del siglo XIX, aunque en esta época "Von Hartmann's work and its influence throughout Europe has sometimes been underestimated"¹⁴. Para este trabajo se ha tomado como referencia una edición facsímil de 1893 de la segunda edición al inglés. Además habrá de revisarse otro libro de Von Hartmann que encaja en el tema: *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*.

Por otro lado, David Joravsky¹⁵, historiador de la psicología rusa, aporta algunos datos con respecto a Freud en el periodo en que Stanislavski formulaba su sistema. Las teorías freudianas no alcanzaron a ser reconocidas por los médicos y psicólogos del régimen soviético e, inclusive, fue prohibido durante el periodo

¹¹ Idem; p. 66.

¹² Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*; Madrid, Mestas, 2001; p. 13.

¹³ Para ver más sobre esto también puede consultarse Manuel Suances Marcos y Alicia Villar Ezcurra, *El irracionalismo. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*; Madrid, Síntesis, 2004; p. 133-200.

¹⁴ Lancelot Law Whythe, Ob. cit.; p. 163.



stalinista por ser pensamiento burgués; el último en nombrarlo explícitamente no fue alguien relacionado con las ciencias de la salud, sino un teórico literario: Mijaíl Bajtín en 1927¹⁶. Así que resulta poco probable que Stanislavski haya tenido contacto con las teorías del psicoanalista vienés.

Andrzej Walicki¹⁷, historiador de filosofía en Rusia, refiere que al finalizar el siglo XIX hubo un movimiento filosófico que trataba de homologar los saberes de las ciencias experimentales de corte materialista con la filosofía idealista y los conocimientos espirituales (religiosos). Quien encabezaba este movimiento era el filósofo Vladimir Soloviev. Éste fue quien introdujo la filosofía-psicología de Von Hartmann en Rusia y fue de gran impacto en algunos círculos. No tanto en la ciencia, pero sí en algunas tendencias de la psicología y, sobre todo, entre los creadores artísticos. Uno de los seguidores de Soloviev fue el filósofo L. M. Lopatin, hermano del actor V. M. Lopatin. Éste fue muy cercano a Stanislavski durante la época de la Sociedad de Arte y Literatura de Moscú. Es probable que fuera en este tiempo en que conociera o tuviera un primer contacto con las teorías de Von Hartmann. Otro que tal vez pudo incentivar la lectura de éste en Stanislavski fue Lev Tolstói, quien también fue cercano al actor ruso en algún momento y leyó detenidamente a Von Hartmann.

Ahora habrá que detenerse con más calma en las teorías de este filósofo y psicólogo alemán.

Lo inconsciente según Eduard von Hartmann

Desde la introducción de su libro *Phylosophy of the unconscious*, Eduard von Hartmann¹⁸ advierte al lector que hará un intento por articular un sistema filosófico que concilie las posturas de Spinoza, Fichte, Schelling, Platón, Hegel y

¹⁵ David Joravsky, *Russian psychology. A critical history*; Oxford/Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

¹⁶ Idem; p. 161, 217, 234-236, 238.

¹⁷ Andrzej Walicki, *A history of Russian thought. From the enlightenment to Marxism*; Stanford, Stanford University Press, 1979; p. 371-373, 375.

¹⁸ Eduard von Hartmann, *Philosophy of the unconscious. Speculative results according to the inductive method of physical science vol. 1*; London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. (Edición facsímil), 1893.



Schopenhauer; además, confiesa que fue el estudio de la obra de Leibniz lo que detonó su investigación sobre lo inconsciente, pues ve en su teoría de las *petits perceptions* la idea fundante de los procesos inconscientes. Admite que está tomando de Schopenhauer la idea de la voluntad, puesto que es una voluntad inconsciente y que la está poniendo en concordancia con la *idea inconsciente* de Schelling. Aunque el filósofo de Danzig ya concibe los procesos nerviosos como parte orgánica del proceso de la voluntad inconsciente, para Von Hartmann hace falta darle un mayor sustento empírico. Igual que Schopenhauer, acude a la filosofía oriental; él particulariza en la de los vedas y la idea del brahama.

Von Hartmann usa métodos y resultados de las ciencias experimentales y del canon positivista para legitimar sus posturas. "It was in reference to this great and reasonable problem that I chose the motto, 'Speculative results according to inductive scientific method'"¹⁹. Según él, el ser humano llega al estado científico cuando trata de explicar y comprender la totalidad de los fenómenos que lo rodean y tiene que entender que no hay una sola causa para un solo fenómeno, sino que cada fenómeno puede tener más de una causa. Para la demostración empírica de esto recurre a una serie de argumentaciones con matemática estadística a lo largo de tres páginas y, de esta forma, *demuestra* que estadísticamente tiene mayor posibilidad la coexistencia de causas materiales y espirituales que sólo causas materiales.

Está de acuerdo con la teoría darwinista de la adaptación; sin embargo, advierte que la adaptación tiene un propósito y éste, necesariamente, corresponde a un plan o un principio:

The notion of a purposed End is derived in the first instance from the experience of our own conscious mental activity. My *end* is a future event imagined and willed by me, the realisation of which I am not in a position to bring about directly, but only through a chain of causation (means)²⁰.

Aunque la mente consciente pueda elaborar la noción de finalidad, que el individuo pueda imaginar y desear un objetivo, éste está determinado inconscientemente por las fuerzas de una voluntad inconsciente en la naturaleza. El deseo es sólo un

¹⁹ Idem; p. 13.



componente de la Voluntad, puesto que el deseo deja de ser deseo cuando se cumple el objetivo; en la Voluntad hay un plan más allá de los fines a corto plazo, es un plan: "*Instinct is purposive action without consciousness of the purpose*"²¹.

Esta acción propositiva, opina Hartmann, donde el propósito no es consciente, no es un mero resultado de la organización corporal del individuo, cualquiera que sea su especie. Tampoco es un mecanismo cerebral implantado por la naturaleza. El instinto es una serie de estrategias acordes con el medio para conseguir un propósito inconsciente que tiene que ver con la voluntad: el *querer vivir*. La lógica del instinto, que no es una lógica racional, "have found *the unconscious idea of purpose to be the indispensable link in the case of each single instinctive action*"²². El instinto es entonces una serie de acciones concientes para lograr un propósito inconsciente.

Este propósito en lo instintivo es un *ver hacia el futuro*. Von Hartmann lo llama una *clarividencia*. La voluntad inconsciente -si tiene propósitos, metas, causas finales- es porque posee un conocimiento, una especie de sabiduría. Hartmann argumenta que esta clarividencia se puede ver, por ejemplo, cuando las aves emigran antes de lo acostumbrado al presentir un invierno temprano. Este conocimiento no ha sido adquirido, sino que está puesto por la voluntad de lo inconsciente. Es un conocimiento inconsciente que evoca presentimientos. Este concepto será de suma importancia para Stanislavski, ya que es importante que el cuerpo reaccione de una forma automática, dejando que el conocimiento inconsciente opere. De hecho, la psicotécnica es una ayuda para que la creatividad (y sabiduría) que proviene del inconsciente opere con libertad.

La voluntad inconsciente se encuentra con frecuencia ante *disturbios* y, para salvarlos, hace uso de su sabiduría, su clarividencia, como en el caso del comportamiento instintivo o en el de la regeneración del cuerpo. La muerte llega cuando la voluntad no es tan fuerte o es insuficiente para salvar el disturbio que se le interpone en su propósito.

Esta fuerza de lo inconsciente, dice Von Hartmann, puede definirse como una *energía plástica*. Así se explica cómo es que lo inorgánico pase a ser orgánico.

²⁰ Idem; p. 44.

²¹ Idem; p. 79. Las cursivas del autor.



Alimentos inorgánicos como el agua y los minerales se transforman en materia orgánica dentro del organismo durante la digestión, por ejemplo. Así mismo, la energía plástica también opera en los reflejos, ya que éstos responden a una inteligencia inconsciente. Hay algunas acciones que hay que aprender, como tocar el piano, escribir, leer, etcétera (en Stanislavski serían el manejo del cuerpo y la voz); pero, una vez que el cerebro registra cómo se hace, pasan a ser parte de reflejos inconscientes y herramientas para la voluntad inconsciente en el cumplimiento de propósitos y objetivos. Y, en este sentido, habrá varias diferencias entre lo consciente e inconsciente que serán de importancia para Stanislavski en el proceso creativo del actor.

Lo inconsciente no se enferma: "*The Unconscious does not fall ill, but conscious mental activity can sicken if its material organs suffer disturbances...*"²³. Dada su clarividencia, lo inconsciente no vacila:

*The Unconscious does not vacillate and doubt; it needs no time for reflection, but instantaneously grasps the result at the same moment in which it thinks the whole logical process that produces the result*²⁴.

Su lógica es la de la voluntad, la del propósito, y como éste es claro y seguro, no vacila como los procesos conscientes en los que opera una lógica racional. Dado lo anterior, lo inconsciente no falla: "*The Unconscious does not err*"²⁵. Si acaso hay una falla, ésta puede ser porque no existe un instinto especial para salvar el *disturbio* o no se cuenta con un órgano especializado para cubrir la falla. Puede ser también que lo instintivo haya sido malformado o destruido por hábitos no naturales adquiridos por lo consciente o, inclusive, que la conciencia intervenga con una idea errónea que haga fallar lo inconsciente. Por esto, Stanislavski dice que el trabajo consciente del actor debe estar orientado a no interferir con los procesos conscientes. Von Hartmann advierte esto mismo en el trabajo artístico:

²² Idem; p. 88. Todas las cursivas son del autor.

²³ Eduard Hartmann, *Philosophy of the unconscious. Speculative results according to the inductive method of physical science vol. 2*; London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. (Edición facsímil), 1893; p. 47. Las cursivas son del autor.

²⁴ Idem; p. 50. Las cursivas del autor.

²⁵ Idem; p. 51. Las cursivas del autor.



...one may take it for granted beforehand that all the morbid and worthless excrescences of mysticism or in artistic conceptions do namely, from morbid excesses of the fancy or from perverted education and formation of principles, judgment, and taste²⁶.

La falla del artista no es de su inconsciente creador, sino de su formación o deformación consciente, de su juicio, de su educación. Es decir, la falla estará en su técnica consciente, en su mala preparación y en *el mal gusto* adquirido por hábitos socioculturales. Falla la técnica pero no la inspiración.

La voluntad necesita tomar una forma para su existencia, tanto en lo consciente como en lo inconsciente. Por tanto, la forma para expresar la voluntad inconsciente es la *idea*. "It cannot, then be an existing, but merely a *non-existing* state which is willed, and willed, moreover, in *the form of existence*"²⁷. Una voluntad que no desea nada no es voluntad; por lo tanto, el deseo de la voluntad tiene que estar asentado en la idea. Y esto también es importante para Stanislavski, puesto que los objetivos, tareas y supertareas no pueden ser meras abstracciones.

La voluntad inconsciente, al adquirir existencia fenoménica, se plasma en la idea inconsciente. ¿Cómo es que la idea inconsciente se hace consciente? La idea se vuelve consciente cuando el propósito o el deseo de la voluntad inconsciente no es satisfecha.²⁸ Dado que la voluntad no puede desear su insatisfacción, esto produce conciencia sobre el hecho de la insatisfacción, un *asombro* de que el deseo no se haya satisfecho. Por lo mismo, la voluntad inconsciente que sí se satisface permanece fuera de la conciencia. Así es como Von Hartmann propone que se origina la conciencia: en el asombro de la voluntad no satisfecha.

Retomando la idea de que lo inconsciente no vacila ni se equivoca, que la voluntad inconsciente tiene un propósito y clarividencia, entonces lo Inconsciente es la suprema sabiduría y la perfección del mundo. Von Hartmann identifica lo Inconsciente con lo que han llamado Creador, Gobernador del Mundo, Brahma y Naturaleza²⁹. Recuerda que frases como "la naturaleza no hace nada en vano", "la naturaleza obra siempre por lo mejor", "la naturaleza emplea los medios más

²⁶ Idem; p.53.

²⁷ Eduard von Hartmann, *Philosophy vol. 1*, Ob. cit.; p. 117. Todas las cursivas son del autor.

²⁸ Esto tiene que ver con el famoso aforismo de Hegel donde afirma que el deseo es deseo, ante todo, por que se desea a sí mismo. Así que la voluntad inconsciente no puede desear su insatisfacción.

²⁹ Eduard von Hartmann, *Philosophy vol. 2*, Ob. cit.; p. 356.



sencillos para alcanzar sus fines” se refieren a esta sabiduría en el orden de la Naturaleza. Y en esto se parece mucho a la visión que tiene Stanislavski de la Naturaleza. Así que la Naturaleza, en ese sentido, es lo Inconsciente.

¿Dónde entra aquí el acto creativo, la creación estética, en este sistema de pensamiento? La genialidad del artista está en el sentido intuitivo de su propia disciplina. La diferencia entre un artista y cualquier persona que pinta un retrato está en que la persona común ha ocultado la verdad esencial de la manifestación artística con la técnica (que es conciente, mecánica y, por lo tanto, falible). La genialidad del artista no está en la técnica, sino en la intuición para manifestar lo inconsciente.

La conciencia hace selección racional de ciertos rasgos, de manera mecánica. El proceso realmente artístico sigue las leyes de la asociación, donde la selección de rasgos de asociación proviene de lo inconsciente.

If consciousness were the selector, it would indeed be able to see its own light what was *elegible*, which, as is well known, it is *not*, since only that which is *already* selected emerges from the night of the Unconscious³⁰

El verdadero mecanismo de selección de rasgos a asociar, combinar y representar proviene de lo inconsciente. La fuerza creativa proviene de la voluntad inconsciente del artista:

The reflection just made holds good of the association of ideas *in abstract thinking as well as in sensuous imagining and artistic combination*. [...] and that is just the *right* idea which appears, for that the Unconscious alone can make provision³¹.

La idea *aparece* desde lo inconsciente. “Lo bello es el aparecer de la idea. Esta definición contiene dos miembros: la apariencia y la idea, y una relación entre ambos, por la cual la idea aparece a través, o desde la apariencia”³². La *apariencia* es la expresión o simbolización de la idea. La idea inconsciente *aparece* en su expresión, por lo que “la apariencia estética es estrictamente una apariencia

³⁰ Eduard von Hartmann, *Philosophy vol. 1*, Ob. cit.; p. 285. Todas las cursivas del autor.

³¹ Idem; p. 285-286. Del autor las cursivas.

³² Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello: una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*; Valencia, Universidad de Valencia, 2001; p. 163.



sensible [...] y la apariencia de los sentidos sólo llega a ser pura y enteramente apariencia si es concreta”³³. Por lo tanto, la idea como tal no es bella, sino sólo la apariencia, la expresión sensible de ésta, lo que llega al otro por medio de los sentidos.

Lo bello artístico surge a partir del espíritu inconsciente del artista; y la conciencia sólo complementa de forma meramente negativa, crítica, las lagunas de la inspiración, o sirviendo como auxiliar en la ejecución técnica; el artista está inspirado por la idea; pero el incontenible impulso de realizarla artísticamente prueba suficientemente que lo que inspira no es una idea aislada, separada de la voluntad, sino una idea que permanece unida a la voluntad de realización, es decir, al Espíritu Inconsciente en su indivisible y completa unidad.³⁴

Así es como cobra sentido la frase de Stanislavski “lo inconsciente a través de lo consciente”, lo cual se explicará con más detalle en el siguiente apartado. El impulso creativo parte de lo inconsciente, de una voluntad que está unida a lo Inconsciente, o como también lo llama Von Hartmann: el Espíritu Absoluto Inconsciente.

La belleza de lo estético tiene fines extraestéticos, es decir, fuera del mundo fenoménico de la producción artística y más bien están colocados en las causas finales.

Así resulta que las consecuencias que se siguen necesariamente de algo que existe para otros fines *no excluyen*, sin embargo, la intención estética como fin colateral. Aunque el fin real práctico puede haber sido el *principal fin* de la ordenación lógico-teleológica del mundo, esto no impide que con *los mismos* medios se persigan *aún otros fines colaterales*, matando, por así decirlo, dos pájaros de un solo tiro. La única condición indispensable es que la persecución del fin colateral no estorbe al fin principal, y por consiguiente que sólo se dé cuando confluyen el medio para el fin colateral y el medio para el fin principal, o bien que el medio para el fin colateral no interrumpa y reduzca el cumplimiento del fin principal.³⁵

³³ Idem; p. 164.

³⁴ Idem; p. 176.

³⁵ Idem; p. 187. Todas las cursivas son del autor.



La obra de arte, para Von Hartmann, que se tiene a sí misma como un fin no puede ser considerada obra de arte, pues es sólo un proceso mecánico (técnico) producto de la razón. La obra debe obedecer a los fines de lo inconsciente, el propósito de la voluntad. Y el fin estético de la obra de arte es sólo un fin colateral. ¿Pero cuál es ese propósito de lo Inconsciente? *El anhelo de salvación del mal*.

Si uno de los propósitos de la voluntad como *querer vivir* es el anhelo de la salvación del mal, al encontrarse en estado de una idea inconsciente se topa con la insatisfacción de este anhelo, la idea se vuelve consciente, como ya se vio más arriba. Es ahí donde la idea *aparece*, es decir, forma una apariencia:

la ilusión estética posee un valor superior, porque permite *contemplar* en la apariencia o imagen aquello que la ciencia *piensa in abstracto*, y la religión permite *sentir* sin concepto ni forma. Con la certeza de que lo reflejado en la ilusión estética no es, en el fondo, más que una expresión simbólica de una *verdad*, en parte presente, en parte futura...³⁶

Para Hartmann, la finalidad real del acto estético es el anhelo de salvación del mal y el fin colateral es lo meramente estético. En la apariencia, la aparición de la idea, está puesta la expresión simbólica de una verdad, que es este anhelo. Una verdad presente o inclusive futura, dado que lo inconsciente posee clarividencia. Puesto de otra manera, el acto creativo de la producción artística tiene dos finalidades: una inconsciente, que es la voluntad de salvación del mal (propósito), y otra consciente, que se remite a lo meramente estético, la técnica, la selección racional de imágenes que completan las lagunas dejadas por lo inconsciente.

Esto guarda relación con dos filósofos del siglo XX: Heidegger y Sartre. Con el filósofo alemán en el sentido de que este aparecer de la idea revela algo inconsciente, una verdad. Y Heidegger propone que el arte es un sistema simbólico donde hay verdad en el sentido griego de *aletheia*, es decir, desocultamiento (revelación).³⁷ ¿Y qué es esta verdad que se desoculta? El complemento lo tiene Sartre al proponer que a toda obra de arte subyace un deseo de justicia. La obra de

³⁶ Idem; p. 195. Vale la pena resaltar el término *verdad* porque se pone en correlación con la *aletheia* que menciona Heidegger en el arte, es decir, verdad como desocultamiento.

³⁷ Para ver más sobre esto se pueden consultar dos obras: José García Leal, *Filosofía del arte*; Madrid, Síntesis, s/a; p. 81-92. Martín Heidegger, *Arte y poesía*; México, Fondo de Cultura Económica, 2006.



arte no hace justicia, sino que en ella subyace un deseo *de*. De la misma forma, para Von Hartmann, la verdad que revela la obra de arte es *un anhelo de salvación*. El arte no contiene la salvación, sino que revela este anhelo inconsciente, donde el mal no está en términos morales, sino en términos naturales³⁸. El arte es un sistema simbólico, porque en estos símbolos se encuentra la apariencia, el aparecer de la idea. Y contiene *verdad*, una verdad que es desocultada o revelada. Pero, a diferencia de Sartre, no es una verdad que pueda entrar en el orden de lo moral, como el deseo de justicia, sino en un anhelo de un orden natural y amoral: lo Inconsciente como el motor vital del mundo, no lo *bueno* sino lo *correcto*.

“Lo inconsciente a través de lo consciente”

Stanislavski ha señalado que el trabajo del actor está en acceder a las fuerzas creativas inconscientes a través de procesos conscientes. Esto freudianamente es imposible, ya que el inconsciente, para el gran psicólogo vienés, es inaccesible. Sólo se puede saber un poco de él a través de los actos fallidos y los sueños. Para fines terapéuticos se puede optar por el método de la asociación libre y la hipnosis; sin embargo, esto no constituye una metodología creativa que implique “lo inconsciente a través de lo consciente”. Se podría objetar que André Bretón y algunos de sus seguidores, como Antonin Artaud, tomaron el método de la asociación libre y lo convirtieron en la *escritura automática* con fines estéticos. Sin embargo, esto no se parece en nada a los planteamientos de la psicotécnica de Stanislavski. En todo caso, aún con la asociación libre y la escritura automática, desde el punto de vista de Freud, el inconsciente no puede ser ni conocido ni domado a través de la conciencia en los términos que lo plantea Stanislavski.

El inconsciente freudiano es caótico, lleno de luchas pulsionales (*Eros versus Thánatos*). El inconsciente de Von Hartmann, aunque también irracional, tiene coherencia porque tiene propósitos, tiene sabiduría en su clarividencia. Su fuerza

³⁸ Hartmann desestima la idea de Schopenhauer en el sentido de que éste es el peor de los mundos posibles, y se adhiere a la opinión de Leibniz para decir que éste es el mejor de los mundos posibles. Sin embargo, advierte que no en el mismo sentido que Leibniz, pues a diferencia de éste, dice que es el mejor de los mundos posible no porque sea bueno, sino porque es el correcto. Lo correcto en el sentido de la sabiduría de la Naturaleza, de la clarividencia de lo Inconsciente, que va guiando el devenir del mundo.



vital es creativa, pues busca la satisfacción de una voluntad, mientras que el de Freud -además de las pulsiones de vida- posee fuerzas autodestructivas, punitivas. En Freud, las luchas son internas en el mismo inconsciente, mientras que en Von Hartmann el inconsciente lucha contra los *disturbios* que se le presentan al exterior, porque en su interior hay coherencia (aunque con una lógica no racional, sino más bien basada en deseos, en propósitos, en un *querer vivir*). A este inconsciente de Von Hartmann sí se puede acceder y, para ello, es la psicotécnica conciente: "De modo, pues que el único acceso a lo inconsciente es a través de lo conciente"³⁹.

Volviendo a Stanislavski, los deseos y aspiraciones de la voluntad son los que crean las tareas escénicas. Cuando un alumno sugiere a Tortsov que la comunicación y la adaptación pueden crear las tareas escénicas, éste responde:

No se trata de éstos, sino de los deseos y las aspiraciones de la *voluntad* que crean las tareas -explicó el maestro-. Si los deseos y aspiraciones de la voluntad pueden excitar todas las facultades creadoras del artista y dirigir su vida psíquica en la escena...⁴⁰

Aquí se ha remarcado con cursivas el término de voluntad, porque es claro que está en el sentido de Von Hartmann y Schopenhauer. La voluntad es una fuerza creadora que mueve la vida psíquica del artista, pues son sus deseos y aspiraciones los que excitan las facultades creadoras, y no en el sentido que le da William James al concepto de voluntad: la inhibición de uno de dos deseos opuestos.⁴¹

La fuerza creativa del artista está puesta en lo inconsciente. Sin embargo, lo inconsciente *aparece* en la inspiración. Pero el actor, a diferencia de otros artistas, no puede esperar la inspiración, tiene que estar inspirado un día y a una hora precisa, en las fechas y horarios que marca el cartel de la obra. Para eso es la

³⁹ Konstantín Stanislavski, *El trabajo del actor sobre el papel*; Buenos Aires, Quetzal, 1977; p. 145.

⁴⁰ Konstantín Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*; Barcelona, Alba Editorial, 2007; p. 295-296.

⁴¹ William James (otra de las influencias científicas de Stanislavski, de quien toma el concepto de "segunda naturaleza") plantea que la voluntad no es otra cosa que la inhibición de uno de dos deseos opuestos. Cuando el individuo está en inmovilidad, en aparente apatía, es porque tiene dos deseos que se contraponen. Y la voluntad consiste en suprimir uno de estos dos deseos para realizar el otro. A esto le llama el *fiat* (hágase). Stanislavski a veces usa el concepto de voluntad en los términos de James, pero a veces en los de Von Hartmann. Esto se ve con mayor profundidad en Mario Cantú Toscano, "La ciencia en Stanislavski. Influencia científica y capital simbólico", (Disertación doctoral) ITESM Campus Monterrey, México, 2013; p. 187-205.



psicotécnica, para llamar a estas fuerzas creativas concientemente.

¡Qué felicidad es disponer de nuestra psicotécnica, que nos permite crear a nuestro antojo la actitud interior que antes sólo lográbamos casualmente, como 'un regalo de Apolo'!⁴².

Así que la psicotécnica se puede resumir en "*lo subconsciente a través de lo consciente*"⁴³.

El sistema no fabrica inspiración; sólo prepara el terreno propicio. En cuanto a si llegará o no, debe preguntárselo a Apolo, a su propia naturaleza o al azar. No soy brujo; sólo le muestro nuevos recursos y procedimientos para despertar el sentimiento, la emoción. Le aconsejo que en el futuro no persiga el fantasma de la inspiración. Deje este asunto por cuenta de la magia de la naturaleza y ocúpese en lo que es accesible a la conciencia humana.

[...] Por consiguiente, procure actuar verazmente, aprenda a preparar el terreno favorable para "la intuición que llega desde lo alto", y puede estar seguro de que la conseguirá con mayor facilidad.⁴⁴

El sistema no fabrica la inspiración. El sistema no es el que provee la fuerza creativa del actor. La creación estética no está en su técnica ni en su conciencia, está en los terrenos de lo inconsciente. Está en la "magia de la naturaleza". Se recordará que la sabiduría de la Naturaleza, en Von Hartmann, se identifica con lo Inconsciente. "Ya saben qué es la psicotécnica consciente, capaz de crear medios y condiciones propicios para la labor creadora de la *naturaleza* y del *subconsciente*"⁴⁵. "*iCreación subconsciente de la naturaleza orgánica a través de la psicotécnica consciente del actor!*"⁴⁶.

Por ello, "Al inconsciente a través del consciente"⁴⁷ se vuelve su leitmotiv, el cual, como ya se ha visto, reformula de distintas maneras, por ejemplo: "Lo

⁴² Idem; p. 315.

⁴³ Idem; p. 399. Es importante señalar que en la traducción se usa indistintamente "inconsciente" y "subconsciente". Se le preguntó al traductor Jorge Saura sobre esta inconsistencia. Éste, en un correo electrónico fechado el 18 de agosto de 2010, admitió que había sido un error. Aclaró que Stanislavski siempre utiliza el mismo término, que literalmente quiere decir *inconsciente*. Entonces habrá que leer "inconsciente" donde diga "subconsciente". Las cursivas están puestas por el autor.

⁴⁴ Idem; p. 340.

⁴⁵ Idem; p.357. Las cursivas son del autor.

⁴⁶ Idem; p. 367. Las cursivas del autor.

⁴⁷ Konstantín Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*; Barcelona, Alba Editorial, 2009; p. 306.



inconsciente a través de lo consciente, éste es el lema de nuestro arte y de su técnica⁴⁸; “A través de la técnica consciente hacia la creación inconsciente de la naturaleza artística”.⁴⁹ En esta última reformulación vuelve a aparecer la palabra “naturaleza”. “Naturaleza artística” como lo que le es propio al arte, su ser, que está puesto en lo inconsciente. El impulso artístico proviene de lo Inconsciente, en términos de Von Hartmann. Pero, inclusive, el mismo Stanislavski identifica lo Inconsciente con la Naturaleza.

La voluntad a la que a veces hace referencia Stanislavski, no como disciplina del actor sino como motor creador de la escena, es inconsciente. Y en la siguiente cita se puede apreciar que Stanislavski usa a veces el término *voluntad* en un sentido más cercano al de Von Hartmann y Schopenhauer que al de James: “En otros momentos comenzábamos por el *objetivo*, es decir, por el deseo y la voluntad, que también nacían intuitivamente en forma casi o totalmente inconsciente”⁵⁰.

Se recordará que, para Von Hartmann, la creación artística sucede en el aparecer de la idea, por eso la apariencia, la ilusión estética. Pero que este aparecer de la idea sucede con un propósito, una causa final, y que lo meramente estético es un fin colateral. Si la creación tiene propósitos solamente estéticos, producto de la razón, del juicio estético, no se puede llamar propiamente artístico, sino sólo un proceso mecánico, técnico. En Stanislavski sucede de esta forma:

Eso sucede cuando la actitud del artista en escena es la correcta; pero si por desgracia es inestable debido a condiciones anormales de la actuación, y si hay tan sólo la más leve alteración, todos los elementos pierden su nexo común, empiezan a existir por separado, en sí y para sí. El actor, si bien actúa en escena, no lo hace en el sentido necesario para su papel, sino simplemente para “actuar”. Está en contacto con los espectadores en vez de estarlo con sus compañeros de labor; se adapta no para transmitir al *partenaire* sus propias ideas y sentimientos, que corresponden a los de su personaje, sino para brillar con la técnica de su maestría teatral.⁵¹

La actuación es un proceso orgánico, si se pierde esta organicidad, el actuar para la

⁴⁸ Konstantín Stanislavski, *Papel*, Ob. cit.; p. 59.

⁴⁹ Konstantín Stanislavski, *Encarnación*, ob. cit.; p. 311. Las cursivas son del autor.

⁵⁰ Konstantin Stanislavski, *Papel*, ob. cit.; p. 278. Las cursivas del autor.

⁵¹ Konstantin Stanislavski, *Vivencia*, ob. cit.; p. 317.



obra, se empieza actuar para el espectador, para hacer gala de la maestría técnica. Es decir, se actúa con la finalidad estética, y no para la causa final. ¿Pero qué quiere decir actuar para la obra? Hay que actuar con un objetivo más allá de los pequeños objetivos que existen en las tareas escénicas inmediatas. Cada obra tiene una esencia que corresponde a un fin, a un propósito. "De ahora en adelante convendremos en llamar a este fin esencial, que moviliza las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje: Supertarea de la obra"⁵². La supertarea de la obra corresponde a la temática de la misma.

¿Qué da a la supertarea su peculiar e insalvable atracción, que excita de diferentes maneras a cada uno de los intérpretes de un mismo papel? El hecho es que, inadvertidamente, sentimos lo que está oculto en el plano del subconsciente. La supertarea debe estar estrechamente unida a este plano⁵³.

La supertarea, oculta en el plano inconsciente, corresponde a la causa final de lo Inconsciente. Se actúa no para mostrar la técnica, sino para servir a "un propósito superior". El objetivo no está sólo en el objetivo particular del personaje, sino en el de la obra. Ese objetivo es el que da orientación a todo el trabajo. Todas las tareas escénicas, los *trozos* en que se divide la obra, deben llevar un objetivo, una finalidad. Al conjunto de estas tareas le llama *acción transversal*, ya que estas acciones, aunque heterogéneas, se dirigen a un mismo objetivo, es decir, la supertarea. "Si actúa sin acción transversal, significa que no actúa dentro de las circunstancias dadas y con el mágico 'si', no incluye la naturaleza y el subconsciente en la acción, no crea la 'vida del espíritu humano' del personaje. Sin ellos no hay sistema"⁵⁴. En otras palabras:

Así, pues, la línea del análisis del reconocimiento va desde el aspecto exterior de la obra, que fue transmitida por el texto del escritor en forma verbal y accesible a nuestra conciencia, hasta la esencia espiritual, que en la mayoría de los casos es sólo accesible a lo inconsciente, transmitido por el escritor y depositado por él de modo imperceptible en toda la obra; quiere decir que esta línea se dirige

⁵² Idem; p. 327.

⁵³ Idem; p. 329.

⁵⁴ Idem; p. 333.



desde la periferia hacia el centro, desde la forma exterior y verbal de la obra hacia su esencia espiritual.⁵⁵

Cuando habla del *subtexto* de los diálogos, también entran en juego los objetivos, porque una cosa es lo que se dice y otra cosa lo que se quiere -se desea- con lo que se dice. El subtexto, al provenir de la voluntad, de los deseos, determina la inflexión vocal que se le da. El subtexto no sólo determina entonación y acentos, sino también las pausas. Si bien la obra literaria tiene sus pausas lógicas marcadas por signos lingüísticos, en escena deben operar las *pausas psicológicas*. "¡La pausa psicológica tiene la misma naturaleza creadora que la intuición... la imaginación... el subconsciente!"⁵⁶.

Se vio con Von Hartmann que la creación estética es "la expresión simbólica de una verdad", y que por ello tiene más valor de lo que la ciencia piensa en abstracto y la religión siente sin forma.⁵⁷ Y esta verdad es el fin causal de lo Inconsciente: el anhelo de salvación del mal.

La supertarea tiene que formularse con el verbo querer: "quiero luchar por la libertad", como el ejemplo que pone Tortsov. Ya se vio que la voluntad inconsciente toma existencia fenoménica en la idea, pues no puede existir como abstracción. Aquí la idea se da con el verbo *querer*, es decir, desear. La voluntad inconsciente toma existencia en la idea *quiero luchar por la libertad*, que si se lleva al plano de la abstracción, puede caber claramente en el anhelo de salvarse del mal. Si los *disturbios* del medio ambiente se materializan en la opresión, el *querer luchar por la libertad* puede ser la concretización del anhelo de ser libre. El ser libre es el deseo de la voluntad consciente, al cual se opone el *disturbio* de la opresión, de la tiranía. La voluntad inconsciente sólo puede hacerse consciente cuando no satisface su deseo. Por eso se puede llevar al plano de lo consciente el anhelo de salvar el mal y darle existencia en la formulación *quiero luchar por la libertad*. "La tarea infundida por las visualizaciones en el interlocutor exige que se cumpla la

⁵⁵ Konstantín Stanislavski, *Papel*, ob. cit.; p. 64.

⁵⁶ Konstantín Stanislavski, *Encarnación*, ob. cit.; p. 209.

⁵⁷ La ciencia también revela verdades pero en forma de ecuaciones o leyes, es decir, con abstracciones matemáticas o lógicas. La religión, por medio de la fe, produce revelaciones, certezas, epifanías; sin embargo, éstas no tienen una forma sensible como el objeto artístico, no tienen esa forma de apariencia en el sentido del "aparecer de la idea".



acción hasta el fin; hace que la *voluntad*⁵⁸ se incorpore al trabajo y, con ella, arrastra todo el triunvirato de las fuerzas motrices de la vida psíquica y todos los elementos de la fuerza creadora del espíritu del actor⁵⁹.

La finalidad inconsciente es la que guía el trabajo del actor. "La conclusión de la clase de hoy es que *los grandes objetivos son algunos de los mejores recursos de la psicotécnica que buscamos para actuar inmediatamente sobre la naturaleza espiritual y orgánica y sobre el subconsciente*", porque "Cuando la atención del artista se ve absorbida por la supertarea, los grandes propósitos también se cumplen en gran parte de modo subconsciente"⁶⁰. Y esta finalidad siempre podrá resumirse en *el anhelo de salvación del mal*.

Hay algo que Stanislavski no aclara en ninguno de los tres libros que conforman el sistema. Y es que la supertarea de la obra, de modo general, puede no coincidir con las tareas transversales de algunos de los personajes, como es el caso de los personajes antagónicos. Si en *Otelo* la supertarea pudiera ser *quiero deshacerme de las dudas* (que puede equivaler al anhelo de salvación del mal), ¿cuál sería la tarea transversal de Yago? Ésta sería *quiero ser el lugarteniente de Otelo*, que puede ser vista en términos más abstractos como *quiero acceder al poder*. Se recordará que *el anhelo de salvación del mal* no tiene tintes morales. El *mal* es el *disturbio* que impide al inconsciente lograr su propósito. En el caso particular de Yago, el *disturbio*, el *mal*, es no acceder al poder. Y la fuerza inconsciente se enfrentará a otras fuerzas inconscientes que también luchan por lograr su propósito (conflicto, que es la base del drama, al menos hasta la primera mitad del siglo XX). También podría darse el caso de los personajes protagónicos que se consideran *destructivos*, como Ricardo III. Su anhelo de salvación del mal sería dejar de odiarse a sí mismo. Si su objetivo es *quiero dejar de odiarme*, los medios para alcanzarlo están en la destrucción y/o dominación del otro. Nuevamente la lucha entre voluntades inconscientes. Los actores que representen estos personajes habrán de tener en cuenta que la salvación del mal no es una cuestión moral, sino un impulso vital. Y que en todo *quiero...* subyace este anhelo.

⁵⁸ Aunque las cursivas están puestas por el autor, vale la pena remarcar el concepto de voluntad que se ve en éste. La voluntad en el sentido de cumplir un objetivo, de llevar a cabo un propósito final más allá de lo inmediato.

⁵⁹ Konstantín Stanislavski, *Encarnación*, ob. cit.; p. 160.



Regresando a la inspiración, para Stanislavski es claro que ésta no es otra cosa que una voluntad inconsciente: "¡Donde está el subconsciente está la inspiración!"⁶¹. Y admite que el estado inconsciente tiene lógica porque tiene objetivos, aunque admite también su irracionalidad, ya que a veces, en la asociación creativa de las ideas, ocurren cosas que a la razón podrán parecerle absurdas. No siguen la lógica racional, sino una lógica de los sentimientos⁶²: "Sólo el subconsciente conoce el sentido de esos actos absurdos"⁶³. Éste opera en cada paso de la vida cotidiana e impulsa al ser humano en el sentido correcto⁶⁴ (hacia un propósito, como en Von Hartmann). "Por eso sostengo que en la vida real estamos en muy buenos términos con el subconsciente"⁶⁵. Y esto no sería coherente con una visión freudiana, ya que, para el psicólogo vienés, no estamos en buenos términos con el inconsciente, pues éste tiene impulsos autodestructivos, punitivos y es el origen de las neurosis.

Durante el proceso de encarnación de un personaje, no es que otra vida se apodere del actor. El actor no se transforma en alguien más, sino que *presta* su cuerpo y vida psíquica para la encarnación de un personaje. Se encuentran estos "sentimientos análogos a los del personaje". Pero son propios, le pertenecen al actor. Cuando Nazvánov encarna a un crítico, siente que es alguien que *habita dentro de él*. Todos los sentimientos, emociones y pasiones son comunes a todo ser humano por la misma naturaleza humana. Aunque en algunos individuos, según su carácter y experiencia de vida, algunos rasgos se resalten más que otros. Esta "segunda naturaleza" del actor, al encarnar un personaje, se fija por el hábito; sin embargo, surge de la fuerza inconsciente: "Anoche me desperté, y de repente lo comprendí todo. La segunda vida, que yo vivía paralelamente a la de siempre, era una vida secreta, subconsciente"⁶⁶.

La fuerza inconsciente no se sufre, como en Freud. En la teoría

⁶⁰ Konstantín Stanislavski, *Vivencia*, ob. cit.; p. 356. Las cursivas son del autor.

⁶¹ Idem; p. 346.

⁶² La lógica de los sentimientos corresponde al estudio de la influencia de Théodule-Armand Ribot, apartado 3.4.2 de la tesis doctoral ya citada en la nota 42.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Se recordará que lo correcto no es lo bueno, sino lo adecuado para el propósito del deseo inconsciente.

⁶⁵ Idem; p. 348.

⁶⁶ Konstantín Stanislavski, *Encarnación*, Ob. cit.; p. 35.



psicoanalítica, este sufrimiento se sublima durante el acto creativo, pero no deja de ser doloroso. Tanto en Von Hartmann como en Stanislavski es al contrario, supone un deleite durante el acto creativo: "Experimentaba un deleite absolutamente particular, que no puede compararse con nada –respondí, inspirándome–. Algo parecido, y puede ser incluso en un grado mayor, es lo que sentí en la función de prueba, en la escena de '¡Sangre, Yago, sangre!'"⁶⁷. Por todo esto, "lo más elevado que existe en el arte: el *ámbito del subconsciente*"⁶⁸. La creatividad del artista, del actor, no está en su técnica sino en saber manejar mediante ésta sus fuerzas inconscientes, que son parte esencial de su naturaleza humana y es de donde parte la verdadera creación artística.

Igual que para Von Hartmann, a Stanislavski le parece que la Naturaleza (lo Inconsciente para el filósofo) no duda y no se equivoca. Y que la vida de la civilización va deformando mediante hábitos no naturales lo que la naturaleza había construido con un propósito. El cuerpo cotidiano no está apto para la escena. Por ello hay que recuperar el camino que la naturaleza tenía como propósito. Dice Stanislavski en boca de Arkadi Nikoláievich:

La gente, en general, no sabe utilizar el aparato físico provisto por la naturaleza. Más aún, no sabe mantenerlo en orden ni desarrollarlo. Músculos flácidos, posturas deficientes, huesos desviados, respiración incorrecta, son cosas que veremos continuamente y que muestran la falta de entrenamiento y el mal uso del instrumento físico. No sorprende por ello que éste no puede cumplir satisfactoriamente la tarea que le ha asignado la naturaleza.⁶⁹

El cuerpo y la voz han sido deformados por los malos hábitos impuestos por la civilización y se han alejado del objetivo que les había sido asignado por la naturaleza. Por ello, el entrenamiento actoral físico y vocal debe corregir esta desviación: "Deben cultivar el cuerpo del actor con las leyes de la naturaleza"⁷⁰. El actor debe adquirir una *segunda naturaleza* para responder de forma inmediata. Este hábito adquirido en el fondo no es otra cosa que volver al camino de la

⁶⁷ Idem; p. 57.

⁶⁸ Idem; p. 339. Las cursivas son del autor.

⁶⁹ Idem; p. 62.

⁷⁰ Idem; p. 314.



naturaleza. Es un retorno al propósito de lo Inconsciente. Se crea el hábito, la *segunda naturaleza* del actor, para que lo inconsciente pueda operar, que pueda dar respuesta automática, ya que lo inconsciente no duda ni vacila:

A partir de hoy, en el programa de nuestras clases incluiremos la acrobacia. Aunque esto pueda parecer extraño, el actor la necesita... *para los momentos más intensos del impulso espiritual, para... la inspiración creadora*⁷¹.

La técnica además es necesaria "para mostrar externamente la delicada y a menudo subconsciente vida de nuestra naturaleza orgánica, es preciso contar con un aparato vocal y corporal sumamente sensible y muy bien trabajado, que transmita sutil, instantánea y exactamente las más delicadas y casi inasibles vivencias interiores"⁷².

El trabajo racional de la imaginación que se ha hecho durante el análisis del personaje y los ensayos, encontrando la supertarea, las tareas escénicas, los *si mágicos*, las circunstancias dadas, el poner atención para lograr el interés, etcétera, ya estando en escena debe olvidarse. La psicotécnica conciente ya sembró el camino, ya puso las condiciones, ahora hay que entregarse a la labor del inconsciente. "En tales instantes no se puede dudar, sino que es preciso actuar, sin detenerse a reflexionar..."⁷³, y así desarrollar la actuación creativa "sin pararse a pensar, entregándose íntegramente a la intuición y la inspiración"⁷⁴. La técnica, tanto interna de la vivencia como la externa de la encarnación, "está dirigida, por un lado, a obligar a trabajar al subconsciente, y por otro, a aprender a no molestar al inconsciente mientras trabaja"⁷⁵.

En este sentido, Stanislavski también identifica la Naturaleza con lo Inconsciente:

[...] no estorbemos el trabajo del subconsciente y es mejor que aprendamos a lograr la participación de nuestra naturaleza orgánica espiritual y hagamos que se vuelvan atentos y sensibles nuestros órganos del habla, del sonido y de otros aparatos de encarnación en general.⁷⁶

⁷¹ Idem; p. 65. Del autor las cursivas.

⁷² Konstantín Stanislavski, *Vivencia*, ob. cit.; p. 366.

⁷³ Konstantín Stanislavski, *Encarnación*, ob. cit.; p. 65.

⁷⁴ Idem; p. 66.

⁷⁵ Idem; p. 312.

⁷⁶ Idem; p. 150.



Naturaleza como inconsciente donde existe una intuición (clarividencia) a la que no hay que estorbar con los procesos conscientes. Esta naturaleza orgánica que no sólo es fisiológica, sino también *espiritual*. Si en escena llega a haber algún error o accidente, el actor debe incorporar ese error y/o accidente al mundo que está creando, si "lo incorpora a la obra, entonces lo convierte en una especie de diapasón, que le da la nota viva, verdadera, en medio de la mentira convencional y teatral [...]. Todo esto conduce al actor hacia la creación subconsciente"⁷⁷.

Tenemos así que la fuerza inconsciente es la única capaz de crear el verdadero arte, porque éste responde a un propósito superior: el anhelo de salvación del mal. Y su fin colateral es la belleza estética misma. La técnica por la técnica es sólo un proceso racional y mecánico que lleva al arte como fin en sí mismo. La finalidad del sistema actoral, de la psicotécnica, es *conjurar* al inconsciente y dejarlo trabajar, crear. Lo inconsciente guiará al artista, al actor, hacia un *propósito superior* (depositado en la supertarea y el anhelo de salvación del mal). Ésa es la verdadera creación artística tanto para Stanislavski como para Von Hartmann: una verdad que se revela y es inherente al ser humano, puesto que está en su naturaleza, en la Naturaleza, en lo Inconsciente.

Conclusiones

Como ya se vio con todo lo anterior, el inconsciente al que hace referencia Stanislavski es incompatible con el que plantea Sigmund Freud y más bien es muy cercano al que describe Eduard von Hartmann, quien a su vez se basa en el de voluntad de Schopenhauer. Lo Inconsciente como una fuerza creadora, un *querer vivir* que produce una lógica vital, no racional. Y que hay que verse en términos amorales. Lo inconsciente no es bueno ni es malo, es correcto, porque tiene un propósito, una causa final.

Las lecturas freudianas que se hicieron en Estados Unidos, como las de Lee Srtasberg, le dieron un giro específico al sistema y dieron pie a otra forma, otra metodología más introspectiva, como el famoso ejercicio del *momento íntimo*. No



se trata aquí de plantear que una metodología sea mejor que la otra, sino demostrar que el reinterpretar un concepto, una palabra, algo simple en apariencia, ha desencadenado diferencias significativas entre metodologías.

Si hay quienes siguen leyendo a Freud en Stanislavski, simplemente deberán estar conscientes de que están leyendo otra cosa.

mario.cantu@uabc.edu.mx

Abstract:

In the article it shows that when Stanislavsky about the unconscious process he doesn't mean the Freudian unconscious, but a concept made before by Eduard von Hartmann. That concept could reach the Russian master by his contact with disciples of philosopher Vladimir Soloviev and his friendship with Lev Tolstoi

Palabras clave: Stanislavski, Freud, von Hartmann, Schopenhauer, inconsciente, actuación, creación artística, idea, apariencia, verdad, voluntad, hábito, naturaleza.

Keywords: Stanislavsky, Freud, von Hartmann, Schopenhauer, unconscious, acting, artistic creation, idea, appearance, truth, will, habit, nature.

⁷⁷ Konstantín Stanislavski, *Vivencia*, ob.cit. p. 359.