

También es historia que Meyerhold fue uno de los primeros discípulos de Stanislavski y que no tardó en discrepar, no sólo en lo referente al método seguido por su maestro para la formación de actores, sino también en cuanto a las técnicas a emplear en la representación. La discrepancia se convirtió en ruptura. Meyerhold se trasladó a Petesburgo donde formó su propio grupo teatral y dio forma a los principios de la «Biomecánica». Su objetivo: «liberar al actor de la posición subordinada en que la escuela psicotécnica le había colocado».

Así pues, dos grandes creadores, dos genios del teatro rivalizaron, experimentaron y vivieron apasionadamente sus concepciones de lo que debía ser el arte escénico y la preparación y la misión de los actores. Frente al método psicotécnico de Stanislavski («vivir el papel no representarlo», «la soledad pública», «la ley de la justificación interior»...) se hallaba la «Biomecánica» («el cuerpo como único instrumento del arte del actor», «el teatro teatral», «el movimiento puro», «prohibidos los sentimientos y la psicología»...) que abanderaba Meyerhold. Dos métodos, dos teorías del teatro, dos escuelas contrapuestas, irreconciliables. Al menos en apariencia, porque precisamente una visión integradora que supere las diferencias es la propuesta que formula Jorge Eines en su libro *«Alegato en favor del actor»* (Editorial Fundamentos. Madrid, 1985).

Argentino de ancestros rusos, discípulo de Raúl Serrano en Buenos Aires, director escénico —entre otros realizó un montaje del relato «Casa tomada», de Cortázar, en 1980, en Nueva York— y desde hace algunos años afincado en España donde es profesor de la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, Jorge Eines ofrece en su libro una aportación a la teoría del actor que es la primera en lengua castellana desde casi principios de siglo. Ya en la introducción Eines manifiesta la intención fundamental de su texto que —como apuntábamos más arriba— no es otra que el encuentro, la reconciliación entre los postulados esenciales de las teorías que definen y oponen a Meyerhold y Stanislavski.

Para llegar a ese punto de confluencia, Eines tiene muy presente en su personal lectura de los dos maestros rusos la convicción de Stanislavski cuando afirmaba que sus teorías no eran reglas inalterables, aplicables a todas las situaciones y épocas; que en absoluto el método psicotécnico era «un traje de confección listo para ser utilizado o un libro de cocina con recetas para todos los platos», como afirmó en «La construcción del personaje». Suele ocurrir con más frecuencia de lo deseable que los «celosos seguidores» y los «más fieles discípulos» convierten en reglas y dogmas inalterables lo que debiera ser un proceso dialéctico y un fecundo desarrollo permanente. Stanislavski para su daño y el nuestro— no escapó a ese empeño momificador a que quisieron someterlo a él y al «Método» muchos de sus adeptos. Eines no cae en el dogmatismo pernicioso. Su visión —revisión— de los postulados teatrales de Stanislavski —al igual que con Meyerhold— está hecha desde la evolución del pensamiento humanístico, desde la contemporaneidad teatral. Ello le permite completar y complementar; enriquecer y no traicionar; esencializar. Así, Stanislavski y Meyerhold pueden aproximarse y confluir pese al enfrentamiento aparentemente radical de las corrientes técnicas que representan.

Y es que —como el propio Jorge Eines ha declarado— después de muertos Stanislavski y Meyerhold ya se habían encontrado en muchos escenarios del mundo induciendo a excelentes trabajos interpretativos. Y ello antes de que Eines realizara la formula-

ción teórica de esa reconciliación. Las diferencias antes insalvables de sus teorías habían sido superadas en la práctica teatral. El libro de Eines viene a ser, pues, la constatación, el testimonio personal y creador de una práctica ya existente: la realidad ya estaba dada, el enfrentamiento abolido. El encuentro entre los dos grandes rusos permite que Meyerhold aporte a Stanislavski lo que de signo externo carece, mientras que Stanislavski ofrece a Meyerhold la dosis de profundidad en el trabajo del actor que no tiene la «Biomecánica» como técnica de desarrollo personal. Este puede ser el resumen de la formulación de Jorge Eines. Pero hay algo más en su libro.

«Alegato en favor del actor» es una reflexión sobre los métodos de la interpretación que surge de la experiencia —no olvidemos que Eines es profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid—; con ella se pretende establecer un debate y propiciar una meditación entre quienes analizan la realidad teatral, y está básicamente orientado para actores o para quienes aspiran a serlo. Más allá de esas intenciones hay una otra clara reivindicación, explícita en el mismo título de la obra. Eines rechaza la utilización del actor como una seudomarioneta a disposición de cualquier estética de turno y propugna un actor capaz de verse a sí mismo como generador del hecho teatral, no como mero reproductor. «Alegato en favor de actor» es una defensa del actor plenamente consciente de lo que entraña su actividad. También es una incitación o un deseo: que el intérprete de teatro transforme sus recursos expresivos, su investigación, trabajo y esfuerzo, en apetencia creadora, en arte vivo y vivido.

### Cartas cruzadas: «El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza»

Desde aquella Micaela de Luján, comedianta de oficio, a la que Lope de Vega amara turbulentamente y bautizara como «Camila Lucinda» hasta, por ejemplo, nuestra espléndida y contemporánea Nuria Espert, la historia del teatro español aparece jalonada de nombres de mujeres que, en mayor o menor intensidad, con más o menos fortuna, y desde actitudes y misiones diferentes, han influido en su desarrollo. Quizás fuera a partir de mediados del siglo XIX cuando más y mejor florecieron esas «divas» de la escena que habrían de crear escuela y provocar más de una encarnizada batalla entre espectadores rivales según se declarasen adeptos devotos de tal o cual primera actriz. Era el tiempo de las grandes compañías reunidas en torno a una figura y a un nombre propio; el tiempo de las obras de repertorio y de «las giras por provincias»; el tiempo también de arriesgarse y embarcar —generalmente efectuando una escala en Canarias— para «hacer las Américas» y representar en los grandes escenarios de las capitales hispanoamericanas.

María Guerrero fue uno de esos personajes que marcó toda un época de nuestro teatro. Se suele fijar el 13 de marzo de 1890 como la fecha en que María Guerrero comienza su brillante trayectoria de actriz. En aquella ocasión dejaba por primera vez el anonimato de papeles secundarios en el teatro de La Comedia y protagonizaba «*Mam'zelle-Nitouche*», estrenada junto a «*Los hugonotes*», de Miguel Echegaray. Sería el hermano de éste, José Echegaray, quien la tomaría en un primer momento bajo su protección. Fue así como María Guerrero inició una imparable carrera que la llevó —entre otras

cosas— a ser empresaria del teatro Español y a formar compañía propia con Fernando Díaz de Mendoza, su marido. Echegaray, Guimerá, «Clarín» y los dramaturgos más destacados entonces la tuvieron muy presente y para ella escribieron algunas de sus mejores piezas. También Pérez Galdós.

Carmen Menéndez Onrubia es una investigadora y estudiosa del teatro galdosiano. Esa dedicación la ha llevado a elaborar un volumen en el que aporta nuevos documentos para la bio-bibliografía de Galdós, al tiempo que nos acerca a la figura de María Guerrero, fundamentalmente, y a la de su esposo, así como al teatro de la época. El título del trabajo de Carmen Menéndez Onrubia no se presta a confusión: *«El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza»* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Anejos de la Revista «Segismundo». Madrid, 1984). Efectivamente, se trata de un epistolario, aunque no sólo de la edición y revisión de cartas se compone el libro. También lo forman varios apéndices que van desde una visión contextualizada del teatro de Galdós o los rasgos interpretativos del arte escénico de María Guerrero, pasando por el estudio de las compañías y los actores del momento, incluyendo un censo provisional de los mismos que abarca desde 1890 a 1920, hasta numerosas notas.

A lo largo de los más de cien documentos incluidos en el libro asistimos a la descripción de las largas y cambiantes relaciones entre María Guerrero y Pérez Galdós. Somos testigos de los inicios del escritor canario en el mundo del teatro, de sus firmes convicciones regeneracionistas y, sobre todo, de la presencia decisiva de María Guerrero en la gestación y elaboración de obras como *«La loca de la casa»*, *«La de San Quintín»*, *«Electra»*, *«Voluntad»*... y otras que constituyeron grandes éxitos en su mayoría.

Y si algo sorprende o llama la atención en esas cartas cruzadas entre Galdós y María Guerrero es, precisamente, esa capacidad exigente —habría que llamarla a veces «coacción»— que en muchos momentos la actriz quiere ejercer sobre el dramaturgo, condicionando su capacidad creadora. Actitud que provocaría en medio de una correspondencia amable, de tono cordial y en ocasiones cariñoso, más de una carta agria y tensa, más de un momento de relación crítica entre autor y actriz.

Cartas, pues, que nos iluminan sobre las relaciones personales, sobre los caracteres, sobre las vicisitudes humanas y profesionales —también económicas— de Galdós y María Guerrero. Documentos que vienen a completar biografías y delimitar semblanzas. También establecen diferencias. Si bien es cierto que el grueso del epistolario que ha recopilado Carmen Menéndez Onrubia lo protagonizan Galdós y María Guerrero, no podemos olvidarnos de Fernando Díaz de Mendoza. Una conclusión es inmediata al analizar esta otra correspondencia: el trato que Fernando dispensa a Galdós —como destaca Carmen Menéndez— es elegante, respetuoso y en absoluto interesado como lo fuera el de María. Y eso se trasparenta incluso en la misma redacción —«el estilo»— de las misivas. María: frases y textos cortos, preguntas concretas, informes sobre las giras y los estrenos, petición de obras... Fernando: mayor extensión de las cartas, períodos más amplios, reflexiones en voz alta que comparten con el destinatario de sus escritos, relato detallado de experiencias, adjetivación afectuosa... Frente a la urgencia y el sentido práctico de María Guerrero, la calidez entrañable de Fernando Díaz de Mendoza.

Y si esto que hemos señalado hasta ahora se desprende de una manera directa, inmediata, del epistolario que comentamos, hay que resaltar igualmente que merced a las cartas de forma indirecta, pero de manera rotunda a través de los apéndices y anotaciones, Carmen Menéndez Onrubia nos presenta un panorama pormenorizado y globalizador del ambiente teatral español de la última década del siglo pasado y las primeras del actual. Actores, directores artísticos, escuelas y modos de interpretación, las compañías y sus viajes y desplazamientos por España e Hispanoamérica son recuperados para mejor completar nuestra memoria histórica teatral. Y esto es otro mérito más que hay que añadir al libro.

SABAS MARTÍN

## Historia y literatura. Una obra abierta\*

«La novela, como género narrador de una realidad imperante, puede ser siempre fuente histórica». Con esta frase comienza Francisco Morales Padrón la introducción de su libro *América en sus novelas*, dejando en claro desde un primer momento cuál será el fin de sus análisis. En efecto, el propósito de este volumen no radica en el estudio de un conjunto de novelas desde un punto de vista estrictamente estético, sino en cuanto son reflejo de una determinada situación política, social, económica y geográfica. Así se establece un vaivén mutuamente enriquecedor entre historia y literatura: los hechos históricos informan la realidad literaria ayudando a comprender los profundos móviles que han llevado al novelista a plantear sus tesis, al mismo tiempo que lo literario dota a lo histórico de testimonio vividos que lo sitúan en coordenadas humanas específicas. La ficción narrativa que partiendo de lo particular de la anécdota logra convertirse en un parámetro universal, a la vez que en reflejo de un tiempo y un lugar, nos muestra la historia desde otra perspectiva, es decir desde sus protagonistas primigenios y colectivos, aquellos que anónimamente generan y sufren los procesos históricos.

Morales Padrón divide su obra en tres grandes partes: Las cuestiones sociales, los dilemas económicos y el tema político; multiplicadas en numerosos subtemas que amplían y desarrollan los diversos aspectos que convergen en cada problema a tratar.

---

\* FRANCISCO MORALES PADRÓN. *América en sus novelas*, Ediciones Cultura Hispánica del I.C.I. Madrid.