

La crisis vital en el proceso creador de Isadora Duncan y Constantin Stanislavsky

Life Crisis in the Creative Process of Isadora Duncan and Constantin Stanislavsky

Recibido: 26-10-08
Aceptado: 10-12-08

Víctor Carreño

Universidad del Zulia
E-mail: vjcr112@hotmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es determinar las implicaciones de los momentos de conflicto y estancamiento en la creatividad de los artistas, estudiando las autobiografías de Isadora Duncan y Constantin Stanislavsky. Partiendo de los estudios sobre la autobiografía vista como un signo de una "crisis vital" por Karl Weintraub (1991) y por Paul John Eakin (1999), se hará una comparación entre el proceso de superación de esta crisis en el discurso autobiográfico y el proceso terapéutico que pueden experimentar personas creativas, tal como se lo describe en la Aproximación Conversacional a la Psicoterapia, según John G. Gunzburg (1997), y en la Terapia Expresiva Centrada en la Persona, según Natalie Rogers (1997). Al final se muestra cómo las crisis permiten que los artistas lleven a cabo un distanciamiento de sí mismos a través de un lenguaje simbólico y éste los lleva a hacer una representación y una exploración de sí mismos. Así encuentran nuevas vías de expresión y superan su período de estancamiento creativo.

Palabras clave:

Crisis vital, creatividad, Isadora Duncan, Constantin Stanislavsky.

Abstract

The purpose of this article is to determine the implications for moments of conflict and stagnation in artists' creativity by studying the autobiographies of Isadora Duncan and Constantin Stanislavsky. Based on studies of the autobiography as the sign of a "life crisis" by Karl Weintraub (1991) and Paul John Eakin (1999), a comparison will be made between the process of overcoming this crisis in the autobiographical discourse and the therapeutic process that creative people can experience, as it is described in the Conversational Approach to Psychotherapy, according to John C. Gunzburg (1997) and in Person-Centered Expressive Therapy, according to Natalie Rogers (1997). Finally, the study shows how crises lead artists to detach themselves from themselves through symbolic language, leading thereby to a representation and exploration of themselves. Thus, they find new modes of expression and overcome the period of stagnation in their creativity.

Key words:

Life crisis, creativity, Isadora Duncan, Constantin Stanislavsky.

Hay momentos de dificultades que marcan un hito en la evolución de la personalidad por las que todos algunas vez pasamos en las etapas de nuestra vida. Los artistas viven estas crisis vitales con una particular intensidad, cuando el proceso creador trae consigo la soledad, el conflicto o el extrañamiento frente a los demás. La pregunta que se espera responder es: ¿cómo la práctica artística puede conducir a una crisis vital y cómo puede ayudar a superarla? Las vidas de los artistas escénicos Isadora Duncan y Constantin Stanilavsky (quienes se conocieron y entablaron una amistad en Rusia) son el punto de referencia en esta investigación. Sus autobiografías registran un momento de crisis decisivo en su evolución como artistas. Partiendo de una contextualización de sus vidas y de sus crisis, se realizará un análisis de su proceso creador. Este análisis incluye perspectivas teóricas como las que ofrecen los estudios literarios sobre escritura autobiográfica, en especial desde los conceptos de “crisis vital” de Karl Weintraub (1991) y de “vidas relacionales” de Paul John Eakin (1999); el estudio del autorretrato y el autoconocimiento en el arte como formas de arte terapia que hace Simone Alter Muri (2007); teorías sobre la creatividad de John C. Gunzburg (1997) y Howard Gardner (1997) y otras aproximaciones teóricas. Al final de este recorrido se espera mostrar cómo los momentos de crisis en los artistas estudiados, relacionados con fases consideradas por ellos como de estancamiento creador, pueden ocasionar un estado de desorientación y confusión, pero también un proceso de distanciamiento. Este proceso les ofrece la oportunidad de representarse a sí mismos a través de un lenguaje simbólico, originando una reestructuración de sus experiencias artísticas y de sus vidas, lo que les permite seguir desarrollándose otra vez como creadores, superando sus crisis.

Crisis vital y escritura autobiográfica

Puesto que los documentos en los que se asienta esta investigación son las autobiografías de Isadora Duncan y Constantin Stanislavsky, inicio estas reflexiones con el concepto de “crisis vital” de Karl Weintraub (1991), quien lo define como los momentos que le permiten al autor de una autobiografía dar sentido a su vida:

En momentos tales de crisis vital tiene lugar una experiencia de choque en la que se clarifica una cuestión personal que tenía un carácter difuso y por la que la personalidad adquiere una mayor solidez. [...] Así, el curso de la vida se ve como si estuviera formado por una

serie de líneas conectadas entre sí que previamente se encontraban ocultas (20).

La frase “experiencia de choque” da una idea del impacto físico-emocional de estas crisis que dan sentido a la trayectoria de la vida. Paul John Eakin (1999) cuestiona a Weintraub, pues su concepción de la autobiografía está fundada en el individualismo occidental, y cuyo recuento histórico de la autobiografía moderna converge en Rousseau y la Ilustración. Eakin sugiere que es un error considerar la escritura autobiográfica como algo exclusivo de la cultura y del individualismo occidentales. En vez de individualismo, prefiere hablar de “vidas relacionales”. La construcción del sujeto autobiográfico se realiza a partir del intercambio entre ese sujeto y los otros (llámense éstos familia, amigos, amantes, o cualquier otro grupo social), y esta construcción se da tanto dentro como fuera de la cultura occidental. Esta corrección es pertinente. Sin embargo, Eakin deja intacto el concepto de crisis vital sostenido por Weintraub. De hecho, muchos de los autores estudiados por Eakin registran en sus textos intensas crisis de identidad, que coinciden a veces con momentos de lesión física o discapacidad, como en los casos de Oliver Sacks y John M. Hull, autores en los que la escritura les permite reestructurar y superar su traumática experiencia.

Pero los ejemplos tanto de Weintraub como de Eakin se limitan a escritores. Propongo por eso estudiar las autobiografías de artistas, y ver qué implicaciones tiene la búsqueda del autoconocimiento en ellos.

Arte y autoconocimiento

En un estudio sobre el efecto terapéutico del autorretrato en pintores de varias nacionalidades y contextos culturales, desde Van Gogh hasta Frida Kahlo, entre otros, Simone Alter Muri (2007) sostiene que la práctica del autorretrato permite al artista que sufre una depresión distanciarse de su imagen sufriente: a través de ella reconoce el dolor por el que ha pasado y que su vida no se reduce a ese estado de ánimo. Esta práctica no siempre ayuda, ya que en artistas cuyo estado patológico es muy grave (quienes, por ejemplo, tienen inclinaciones suicidas), el autorretrato puede empeorar aún más su baja autoestima. De allí que Muri observe que a esta práctica debe hacerle un cuidadoso seguimiento un especialista en el uso de estos recursos en el arte terapia. Ahora bien, puesto que el autorretrato representa una autoexploración que se realiza a través de un lenguaje simbólico, en este caso el de la pintura, la eficacia de este proce-

dimiento debería operarse también con otros lenguajes simbólicos, como las artes escénicas y la literatura. Tanto la imagen (audio/visual, escénica) como la palabra permiten reestructurar la experiencia, para que la persona pueda darle un sentido que antes no tenía. Me propongo examinar este proceso en Constantin Stanislavsky e Isadora Duncan.

Stanislavsky e Isadora (como la llamaba su público) se conocieron en Rusia hacia 1908. Este encuentro dio origen a una larga y estimulante amistad. Cuando Stanislavsky publica su autobiografía *Mi vida en el arte* en 1924, le dedica un capítulo de su libro a Isadora. Esta iniciativa influye en ella, quien escribe más tarde su autobiografía *Mi vida* (publicada póstumamente, debido a su muerte prematura en un accidente de tránsito), donde también reconoce los lazos que la unían a Stanislavsky. Ambos eran muy conscientes de las dificultades que encontraban los artistas en su desarrollo, y más cuando eran profundamente innovadores en su campo, como lo fueron ellos. Utilizando el concepto de crisis vital, me concentraré en la representación de una de estas crisis en sus autobiografías y en cómo las superaron a través del teatro y la danza. Veré separadamente lo que sucede en Stanislavsky y en Duncan, para luego determinar en qué coinciden sus crisis y, por último, intentar dar una explicación de cómo los artistas superan estas crisis.

Al hablar de sus vidas trataré la mayor parte del tiempo de atenerme a cómo ellos mismos las representan. Esto entraña unos riesgos. El autor de una autobiografía puede modificar imágenes al recordarlas, además de incluir juicios que se interponen entre la persona que escribe y la persona evocada. Nuestros dos artistas admiten que no siempre recuerdan con exactitud fechas (cuando las mencionan) u otras referencias en sus narraciones, pero podemos corregir estas imprecisiones a través de la investigación histórica. Esto no impide que la narración siga teniendo un alto valor en cuanto revela cómo se ven a sí mismos sus autores. Y esto es más importante en una investigación que busca poner de relieve el proceso de la experiencia.

Vida de Stanislavsky

Stanislavsky nace en 1863 y cuando publica su autobiografía en 1924, que lleva el título de *Mi vida en el arte*, reconoce que ha vivido grandes transformaciones científicas y sociales. La evolución del pensamiento teatral de Stanislavsky es compleja, pero puede hacerse una división entre una primera época y una segunda época, en las que da primero importancia a la “composición interior” y después a la “composición exterior del personaje” respectivamente.

Es una división relativa, ya que ambas exploraciones son complementarias, y en cierto sentido, una contiene a la otra. En su autobiografía, Stanislavsky habla de los comienzos de su “sistema” y, por tanto, está haciendo una recapitulación de la primera parte de su pensamiento teatral. Éste, visto en su conjunto, se formó a partir de las siguientes influencias que observa Odette Aslan: “Se inspira, al mismo tiempo, en las teorías de los Meiningen (disciplina), en los ejemplos de los actores italianos Salvini y Rossi (naturalidad), en las ideas de Pushkin, Gogol y Ostrowsky (sobriedad), y en las convicciones del co-director del Teatro Artístico Nemirovich Dantchenko (ética)” (92). Stanislavsky creció en un ambiente artístico donde el teatro era básicamente un arte de aficionados: carente de disciplina, en él se daba importancia excesiva al director como guía de lo que debe hacer el actor, y éste a su vez solía acudir a gestos exagerados y clichés, buscaba atraer la atención y los aplausos de los espectadores durante su actuación. Stanislavsky se fue separando de estas tendencias que desaprobaba, buscando una mayor autenticidad tanto en la emoción como en las acciones, dando origen al “actor-creador”. Pero éste fue un proceso difícil, pues más de una vez debió enfrentarse a ideas a las que se oponía, pero a las que de alguna forma había estado vinculado en su formación. En ésta se pone de relieve la tensa transición del siglo XIX al siglo XX, que da origen al “sistema” de Stanislavsky. Éste a su vez necesita, para ser comprendido, ser situado en el contexto de su vida individual.

El padre de Stanislavsky era comerciante y su madre era hija de una actriz francesa, casada con un hombre rico. Aunque sus padres no eran artistas, favorecieron a su hijo con asistencias al circo, al teatro, a conciertos y a la ópera. Durante su infancia y su adolescencia participa en montajes teatrales en su casa, con su familia y amigos. Posteriormente ingresa en escuelas de arte dramático en Rusia, y aunque conoce a profesores con talento, se siente insatisfecho. La educación teatral de su tiempo promueve la imitación de los maestros por parte de los estudiantes, pero no desarrolla el proceso creador y emotivo de la actuación, algo que le obsesionará toda su vida. Funda la Sociedad de Arte y Literatura en 1888, que como varias de sus iniciativas teatrales, será financiada por él mismo, hasta que la Revolución Rusa se lo impida y viva sus últimos años en la pobreza. Un momento decisivo en su carrera se dio al conocer al director Nemirovich-Dantchenko, quien gracias a su experiencia, le permite fundar el Teatro de Arte de Moscú en 1897, con el que Stanislavsky deja de ser un actor y director aficionado, para convertirse en un profesional (Carnicke, 2005). Con esta compañía se asentará su fama como

actor y director, y desarrollará y difundirá sus influyentes teorías sobre el teatro.

En *Mi vida en el arte* Stanislavsky narra una crisis que tuvo a la mitad de su carrera y se relaciona en parte con un duelo (mueren personas queridas como Chejov, cuyas obras innovadoras habían sido el sello distintivo del Teatro de Arte de Moscú), pero también con su insatisfacción como actor. Stanislavsky data esta crisis de 1906. Para el momento cuenta con 43 años y se encuentra en un viaje de vacaciones en Finlandia:

La muerte de Chejov desgarró una larga parte del corazón de nuestro teatro. La enfermedad y la muerte de Morozov desgarraron otra parte de aquel corazón. Insatisfacción y angustia después del fracaso de las obras de Maeterlinck y el fallecimiento catastrófico del Estudio en Povarskaya, insatisfacción conmigo mismo como actor, y la completa oscuridad de las distancias que estaban enfrente de mí, no me daban descanso, me quitaron la fe en mí mismo, y me hicieron parecer tieso y sin vida a mis propios ojos (458) (1).

Estas líneas son del capítulo de su autobiografía titulado "Los comienzos de mi sistema". Stanislavsky cuenta que se sentaba a contemplar el mar, mientras examinaba sus experiencias artísticas. El papel del personaje del Doctor Stockman, de *El enemigo del pueblo*, de Ibsen, lo representó con mucho entusiasmo las primeras veces, pero con el tiempo su actuación se volvió mecánica, basada en "trucos", gestos manidos para impresionar al público, rasgos que eran comunes en la actuación en el siglo XIX.

Se empieza a preguntar qué fue lo que le permitió representar bien ese papel en un principio, y descubre que en su actuación del personaje, se había identificado con la vida de personas reales que Stanislavsky había conocido, y que mostraban una inocencia y un desamparo ante el mundo como el Dr. Stockman. Estos recuerdos de un modo no consciente le habían permitido a Stanislavsky captar la emoción de estas personas, y las expresiones corporales que se derivaban de esas emociones (nerviosismo, ingenuidad). Pero con el tiempo los recuerdos emocionales se desvanecieron y la actuación no salió orgánicamente, desde el interior emocional, sino superficialmente, a través de la exageración de movimientos externos que carecían de una conexión emotiva interna. Considera que su buen desempeño como actor se debió a que había logrado mantenerse dentro de una "atmósfera espiritual" propicia al proceso creativo, ¿pero cómo

alcanzar y sistematizar ese proceso más allá de la inspiración azarosa?

Cuando Stanislavsky regresa de su viaje, ya se sentía con un mejor ánimo, tenía una mayor penetración acerca de lo que hacía posible una actuación profunda, sin trucos ni exageraciones, y para ello se dispuso a crear su "sistema", lo que le llevaría varios años durante los cuales encontró resistencias de parte de los actores de su compañía, y hasta a él mismo como actor no le fue fácil usar al principio de una manera convincente su sistema. Sin embargo, un cambio se había operado en él que le permitió evolucionar en su proceso creador. Volveré luego sobre este cambio. Ahora veamos una situación similar en Isadora.

Vida de Isadora Duncan

La infancia de Isadora Duncan se desarrolló en un ambiente de suma libertad y de exposición al arte. En esto se asemejó a la de Stanislavsky, mientras que hubo una circunstancia que la colocó en una situación radicalmente diferente. Los padres de Isadora se divorciaron cuando ella era niña, y a Isadora y sus hermanos les tocó vivir años de mudanza, inestabilidad y pobreza. Pero ella supo usar en su provecho esta situación. Isadora cuenta cómo a veces, debido a que su madre tenía que trabajar muchas horas dando clases de piano, ella, al salir de la escuela, podía andar libre por la playa. Más tarde se le ocurriría dar clases de danza a los niños de su zona, poniendo en práctica, según ella, la improvisación que caracterizaría luego su danza. Siendo niña, su madre tocaba al piano piezas de compositores románticos como Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, y al parecer, oír esta música fue uno de los primeros alicientes que recibió para bailar. Sabemos ahora que Isadora aprendió de danzas folclóricas y de ocasión social sus primeras lecciones, así como también de la gimnasia, que a finales del siglo XIX en los Estados Unidos, no era ya una actividad exclusivamente para hombres y para formar músculos, sino que "enfaticaba la flexibilidad, la coordinación, el equilibrio. Sus movimientos curvos, sus torsiones, y sus ejercicios de estiramiento volvían el torso más móvil" (Jowitt, 77). También es probable que las teorías de Delsarte hayan ejercido una influencia significativa en la gimnasia de su tiempo, con sus ideas de dar flexibilidad y mayor libertad expresiva al cuerpo (Jowitt, 78). Pero Isadora comprendió muy pronto que su concepción de la danza iba más allá del ballet y de los espectáculos teatrales comerciales que imperaban en los Estados Unidos. Emigra con su familia a

Europa y en unos años se da a conocer a lo largo del continente.

En el verano de 1906, a los 28 años, Isadora decide pasar un tiempo en la costa holandesa de Nordwick y alquila una pequeña villa llamada "Villa María". Está embarazada y la exitosa acogida que ha recibido recientemente en Holanda, así como su paisaje, la inclinan por este país como lugar para dar a luz. Sin embargo, es una madre soltera y previendo las críticas, decide apartarse del contacto con la gente. Y en efecto, las críticas en la prensa holandesa no se hicieron esperar, aunque el público, como en otras ocasiones, se dividió en defensores y detractores (Loewenthal, 1980). La experiencia del embarazo incide en su imagen del cuerpo de bailarina. Isadora reaccionó contra el ballet, contra sus tutús, sus zapatillas y sus medias, llegando incluso a bailar descalza y defender el uso de la gravedad en la danza, contra la tendencia del ballet a buscar la elevación a través de la técnica de punta y los saltos en los bailarines (Abad Carlés, 2004). Pero mantuvo su concepción del cuerpo de la danza como un cuerpo esbelto, sin ninguna irregularidad física y esta concepción entra en crisis en su embarazo, sufriendo al ver cómo: "mi bello cuerpo de mármol se extendía, se rompía y se deformaba" (160). Isadora además se quejaba de que su pareja, el director de teatro Gordon Craig, le prestaba poca atención y estaba ocupado en su arte. Isadora era sensible a las críticas de su madre y la sociedad por su decisión de ser madre soltera, en franca oposición al matrimonio. Su embarazo lo vive con una mezcla de sentimientos que van del entusiasmo al desánimo:

Noches sin sueño, horas de dolor [...] Rehuía toda relación. Las gentes dicen tantas tonterías... ¡Qué poco se aprecia la santidad de una futura madre! [...] Caminando junto al mar sentía a veces un exceso de fuerza y de energía, y me decía que esta criaturita sería mía, sólo mía. Pero otras veces, cuando el cielo se encapotaba y las frías olas del mar del Norte se enfurrñaban, sentía yo una súbita depresión y me creía un pobre animal cogido en el lazo, y luchaba con un deseo incoercible de huir. Huir... ¿Adónde? Quizá al fondo de las olas negras (160-1).

El estado de ánimo de Isadora se asemeja mucho al de la depresión, por la presencia de ideas negativas sobre sí misma y sobre el mundo, ideas sobre la muerte, trastorno de sueño, si bien son necesarios otros síntomas durante un tiempo determinado (que no podemos establecer en el caso de Isadora) para un diagnóstico de la depresión (2). Isadora cuenta cómo, a pesar de su deseo de ais-

larse, la asistió una enfermera, María Kist, cuya compañía le ayudó a recuperar el ánimo ya que su situación reunía factores que llevan a la depresión en el embarazo, como los conflictos de pareja y el embarazo no deseado (Rojtenberg y Lorenzo, 2006). Por último, aunque experimenta con tristeza las "deformaciones" por las que pasa su cuerpo de bailarina, se distancia luego de su arte y decide no juzgarse a sí misma como bailarina, y esperar primero la nueva vida que va a nacer y el cambio que en ella se operará. A su vez decide escribir en su diario preceptos y ejercicios dirigidos a los niños de su escuela de danza, que van desde los movimientos más sencillos hasta los más complejos, para plasmar lo que considera un "compendio de arte de la danza" (160). Lamentablemente no conservamos esos ejercicios, y sólo tenemos alguna idea muy general de ellos en su autobiografía.

Creatividad y emoción

Tanto Stanislavsky como Isadora enfrentaron momentos de crisis que los llevaron a hacer una pausa en su proceso creador, evaluar su pasado artístico y buscar nuevas vías de expresión. ¿Es posible detallar pormenorizadamente este proceso? John C. Gunzburg (1997) aborda este tema desde una perspectiva útil. La personalidad creadora, según Gunzburg, reúne datos del medio que la rodea a través del análisis, luego estos materiales entran en un estado de desorganización en que el creador los examina a través del análisis y la síntesis según sea necesario, y por último, reorganiza lo encontrado para dar un producto creativo, usando básicamente la síntesis. Si el creador invierte mucho tiempo en la fase de desorganización, lo que puede suceder por causas afectivas o conflictos personales, el proceso creador puede estancarse. Gunzburg, siguiendo a Martin Buber, valora la relación dialógica entre el terapeuta y el cliente como entre un yo y un tú, y no como un yo y un ello. Esta relación dialógica tiene otras consecuencias. Aunque algunos equiparan la visión dialógica de Buber con la Terapia Centrada en el Cliente de Rogers, hay quien afirma que una de sus diferencias es precisamente la importancia que la una da al diálogo que sucede entre el yo y el tú, y la importancia que da la otra a lo que sucede en el cliente (Mouladoudis, 2001). Independientemente de los resultados que pueda obtener cada aproximación psicoterapéutica en casos particulares, considero que la relación del artista con la sociedad es fundamentalmente dialógica y no centrada en una persona. Volveré al final sobre este asunto.

Un enfoque similar al de Gunzburg se encuentra en Howard Gardner (1997), quien, basándose en Ho-

ward Gruber y Erik Erikson, dio una síntesis del proceso creativo. Gruber sostiene que el creador es capaz de dirigir su atención a multitud de materiales, descartar algunos y reorganizar los demás, a través de unas metáforas y metas que lo ayudan a esclarecer el para qué de los materiales que había escogido. Según Erikson los conflictos del creador y de su núcleo familiar suscitan en él la necesidad de una respuesta afectiva y motivadora que trascienda su esfera personal. Aunque estos autores no se ocupaban directamente de los artistas, para Gardner sus posturas son compatibles y aplicables a ellos. Tanto el enfoque fundamentalmente cognitivo del primero como el asentado en la motivación y el afecto del segundo pueden ser usados para explicar la creatividad de los artistas.

En los casos de Stanislavsky e Isadora hay una crisis de causas afectivas. El actor siente con dolor la pérdida de personas muy queridas y cercanas, que influyeron en su formación, y esta pérdida aparece en un momento de fracaso de varios montajes teatrales de su compañía y de la insatisfacción consigo mismo con su actuación. Esto le produjo una desorientación frente a todo lo que había aprendido, una sensación de soledad y miedo al fracaso, llevándolo a reorganizar su experiencia acudiendo a su diario, experiencias personales y recuerdos de enseñanzas de sus maestros, que representaban para él un apoyo afectivo. De aquí sacó las bases de su sistema de actuación, que a pesar de las resistencias que enfrentó, le dio una nueva confianza en su arte.

Isadora, en su primer embarazo, sufrió por no tener el apoyo suficiente de su pareja, y por la crítica a que se exponía por ser madre soltera. Tenía ideas negativas de sí misma al ver que su cuerpo de bailarina perdía su forma esbelta, y al no hallar suficiente apoyo afectivo. Sin embargo, a medida que transcurre el período de su embarazo, acepta la maternidad y hasta escribe en su diario unos lineamientos para un "compendio de arte de la danza". Por último, su imagen de la bailarina como persona de cuerpo esbelto cambia, y en su segundo embarazo baila sin temor a que la critiquen (aún seguía siendo madre soltera) y dispuesta a defender la libertad de bailar embarazada. En una gira por Estados Unidos, ante el reclamo que le hace una señora por presentarse en su estado en escena, se apoya en un cuadro de Botticelli para dar fundamento a su baile:

Eso es precisamente lo que quiero expresar con mi danza: el Amor, la mujer, la formación, la primavera, el cuadro de Botticelli, ¿sabe usted? La tierra fecunda, las tres Gracias bailando encinta; la Madonna y los céfi-

ros, encinta también... Todo lo que se estre-
mece, todo lo que promete una nueva vida.
Esto es lo que significa mi danza (200).

Pero para este momento, tiene otra pareja que la apoya en su embarazo, y su concepto de la danza ha cambiado.

Ambos, Stanislavsky e Isadora, superaron sus crisis porque entendieron los problemas del arte no sólo en términos técnicos, sino personales. Un cambio en su concepción del arte iba acompañado de un cambio en su visión y comportamiento ante el mundo. La fundación del Teatro de Arte de Moscú, ahora sabemos, dependió mucho del conflicto de Stanislavsky, durante los primeros años de su matrimonio, por llegar a un acuerdo entre su amor por su esposa y su amor por el teatro, lo que alcanzó a través de una visión que sabía armonizar, tanto en la vida matrimonial como en el escenario, el aprecio por los pequeños detalles domésticos y las pasiones que subyacen y dan intensidad a la vida cotidiana, frágil equilibrio que supo mantener gracias a una ética y disciplina tanto en su matrimonio como en el teatro (Ignatieva, 2005). Esta conexión entre el hombre y el artista se unieron para que Stanislavsky pudiera emprender toda su renovación en el teatro, y también adaptarse a las transformaciones de su tiempo. Y esto último lo logra gracias a su capacidad de observación y diálogo con los demás, como lo prueba su encuentro con Isadora hacia 1908 en Rusia, quien recordaría también con motivación este comienzo de su amistad (3). También Isadora se esforzó en crear una escuela de danza que transmitiera sus aportes a este género, pero la vida familiar de Isadora no fue favorecida, desde el principio, con la estabilidad de la que sí gozó Stanislavsky, y muerta accidentalmente, no vivió lo suficiente para dejar bien asentados una escuela y unos fundamentos teóricos de su danza.

Consideraciones finales: El efecto terapéutico del arte y la palabra

En la superación de las crisis vitales no hay una vía única sino varias vías. Pueden ayudar varios factores, unos tienen que ver con tratamiento (ya sea a través de medicamentos, psicoterapia, arte terapia), otros son éticos y afectivos (aceptación de las limitaciones, busca de apoyo en los otros). Otros tienen que ver con el discurso metafórico y narrativo con que se articula la experiencia de la crisis, en la cual la persona suele verse a sí misma como a través de un proceso equiparable con un viaje, una batalla, un renacimiento y otras imágenes que vie-

nen de los mitos. Suzanne Fleishman (2005) ha revisado varios estudios que hablan del poder persuasivo de las metáforas y los relatos usados tanto por los médicos como por los pacientes; no siempre estos recursos discursivos dan un óptimo resultado (la metáfora de la guerra contra la enfermedad, puede ser un aliciente pero también desmoralizadora, si el enfermo no consigue la cura esperada), pero hay ocasiones en que el lenguaje metafórico y narrativo puede ayudar al enfermo a organizar su propia experiencia, reconociendo su propia naturaleza, sus debilidades y fortalezas, para tener más confianza en sí mismo. En los casos de Stanislavsky e Isadora la escritura de sus vivencias es un buen ejemplo de la capacidad del lenguaje para reestructurar la experiencia y alcanzar un crecimiento personal. Es una coincidencia significativa que los relatos de sus crisis tengan por contexto un viaje que sirve de escenario para una meditación personal sobre su "vida en el arte". Es un viaje real y psicológico.

Por su parte, Nathalie Rogers, en una entrevista realizada por Tony Merry (1997), afirma el poder curativo de la expresión por diversos medios, desde los no verbales (audio/visuales, corporales) hasta los verbales y/o metafóricos, como instancias que permiten exteriorizar experiencias que no son susceptibles de ser racionalizadas y promueven un crecimiento personal. Se cuida de no hablar de arte, aunque acude a medios artísticos en su terapia, ya que no le interesa la belleza del producto creado, sino el proceso creativo. Para ella: "Part of the psychotherapeutic process is to awaken the creative life-force energy. Thus, creativity and therapy overlap. What is creative is frequently therapeutic. What is therapeutic is frequently a creative process." Aquí, sin embargo, se separan las experiencias de los artistas y de los que su mayor preocupación no es ser considerados como tales. Como dije antes, para el artista la evolución técnica tiene inevitablemente implicaciones personales. Probablemente, el producto del Arte Terapia Expresiva, tal como la concibe Natalie Rogers y el del arte "vocacional", por llamarlo de algún modo, coinciden en que ambos son frutos de experiencias vitales que pueden traer consigo el crecimiento personal. La diferencia estaría en que mientras el primero busca una respuesta fundamentalmente individual, el segundo busca una respuesta que logre trascender a una comunidad más allá del círculo inmediato del creador. De allí la necesidad de los artistas vocacionales de asentar sus experiencias en "sistemas", cartas, manifiestos y varias expresiones autobiográficas. El artista no se conforma con conseguir una respuesta a sus necesidades y conflictos personales, espera que su

arte pueda acercarlo a los otros, es fundamentalmente "dialógico". Espera trascender su soledad y acercarse, a través de su particular lenguaje, a una comunidad que no sólo tolere sus mutuas diferencias sino que valore su trabajo como algo necesario para la comunidad también.

Notas

1. El lenguaje de Stanislavsky es de un dramatismo exagerado, y lo mismo puede decirse del uso por Isadora. Es conveniente recordar que ambos nacieron en el siglo XIX, el siglo del Romanticismo, de revoluciones y pasiones extremas.
2. Ver El Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM-IV TR), de la Asociación Americana de Psiquiatría, en su cuarta edición.
3. Stanislavsky habla en su autobiografía de su identificación con Isadora cuando la conoció en Rusia: "Al comparar toda nuestra conversación accidental sobre arte, y al comparar lo que ella hacía con lo que yo estaba haciendo, se me hizo claro que ambos estábamos buscando un mismo fin a través de diferentes ramas del arte" (507). Por su parte, Isadora, en el capítulo XVII de su autobiografía, refiere con entusiasmo su encuentro y amistad con el Maestro ruso.

Bibliografía

- Abad Carlés, Ana. (2004). **Historia del ballet y de la danza moderna**. Madrid: Alianza.
- Alter Muri, Simone. (2007). Beyond the face: Art therapy and self-portraiture, en **The Arts in Psychotherapy**, vol. 34, pp. 1-11.
- Aslan, Odette. (1979). **El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema Ético**. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duncan, Isadora. (1983). **Mi vida**. Buenos Aires: Losada.
- Carnicke, Sharon Marie. (1999). Stanislavsky's System. Pathways for the actor. En **Twentieth-Century Actor Training**. Alison Hodge (ed.), pp. 11-36.
- Eakin, Paul John. (1999). **How Our Lives Become Stories. Making Selves**. Cornell University Press: Ithaca and London.
- Fleischman, Suzanne. (2005). Language and Medicine, en **The Handbook of Discourse Analysis**. Deborah Schiffrin (ed.). Blackwell Publishing: Malden, MA.

- Gardner, Howard. (1997). **Arte, mente y cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad**. Barcelona: Paidós.
- Gunzburg, John C. (1997). **Healing through Meeting. Martin Buber's Conversational Approach to Psychotherapy**. Jessica Kingsley Publishers: London and Bristol, Pennsylvania.
- Ignatieva, Maria. (2005). Between Love and Theatre: Young Stanislavsky. **Theatre History Studies** 25 (June).
- Jowitt, Deborah. (1989). **Time and the Dancing Image**. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Loewenthal, Lillian. (1980). Isadora Duncan in the Netherlands. **Dance Chronicle**. Vol. 3, Issue 3, pp. 227-253.
- Merry, Tony. (1997). Counselling and creativity: An interview with Natalie Rogers. **British Journal of Guidance & Counselling**; May 97, Vol. 25 Issue 2.
- Mouladoudis, Grigoris. (2001). Dialogical and Person-Centered Approach to Psychotherapy: Beyond Correspondences and Contrasts, Toward a Fertile Interconnection. **The Person-Centered Journal**, Vol. 8, Issue 1.
- Rojtenberg, Sergio y Lorenzo, Laura. (2006). Trastornos afectivos, mujer y función reproductora. En **Depresiones**. Sergio Rojtenberg (comp.). Buenos Aires: Polemos.
- Stanislavsky, Constantin. (1996). **My Life in Art**. New York: Routledge/ Theatre Arts Books.
- Weintraub, Karl. (1991). Autobiografía y conciencia histórica, en **Problemas teóricos de la autobiografía**. Ángel Loureiro (comp.). Barcelona: Anthropos.