

ARTÍCULOS



LA SALIDA DEL TÚNEL. LA EVOLUCIÓN DEL SISTEMA PEDAGÓGICO DE KONSTANTIN STANISLAVSKY¹

Jorge Saura
Real Escuela Superior de Arte Dramático



Es muy frecuente referirse al sistema de Stanislavsky como una herramienta de trabajo actoral que se fundamenta en la reproducción de estados de ánimo. Es habitual mencionar la memoria emocional o memoria afectiva como el elemento básico de la construcción del personaje, es decir, la búsqueda en el pasado del propio actor de acontecimientos que pudieron producir emociones semejantes a las que experimenta el personaje. Se ha dicho repetidamente que esa búsqueda emocional de acontecimientos que ocurrieron realmente convierte al sistema de Stanislavsky en un recurso limitado, aplicable solo a obras naturalistas o realistas.

Esto es cierto solo en parte; lo escrito más arriba son, en la mayoría de los casos, tergiversaciones fruto de una interpretación errónea del sistema elaborado por Stanislavsky, interpretación que ignora la evolución iniciada a finales de los años veinte y que acabaría haciendo que la pedagogía stanislavskiana se apoyase en fundamentos no solo diferentes, sino opuestos a los que tenía en las dos primeras décadas del siglo XX.

Esa interpretación errónea está tan extendida porque el sistema de Stanislavsky comenzó a conocerse fuera de la Unión Soviética gracias a la gira norteamericana que llevó a cabo el Teatro del Arte de Moscú en 1922. Al finalizar la gira algunos actores no regresaron a su país y se quedaron en Estados Unidos para

¹ Conferencia pronunciada el 4 de abril de 2006 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

ARTÍCULOS

siempre; entre ellos se encontraban Richar Boleslavsky y María Uspiénskaya, que fundaron el American Laboratory Theatre, centro de enseñanza al que acudieron numerosos actores, directores y dramaturgos, ávidos de conocer el sistema empleado por la compañía rusa para conseguir una interpretación tan creíble. Varios de los asistentes a los cursos de Boleslavsky formaron más tarde el Group Theatre que era, al mismo tiempo, una compañía que producía espectáculos y un centro de aprendizaje y experimentación en el que se investigaba sobre lo enseñado por los pedagogos rusos. Del Group Theatre formaban parte personas tan prestigiosas en el teatro norteamericano como Lee Strasberg, Robert Lewis, Stella Adler, Harold Clurman, Clifford Odets y Cheryl Crawford; fueron ellos los que mayor popularidad dieron al conjunto de normas y ejercicios transmitidas por los actores rusos, pues por primera vez se encontraban los profesionales del teatro norteamericano con un *sistema para construir personajes*, es decir, un conjunto de reglas, razonamientos y ejercicios que, de forma casi científica, guiaban a los actores en el impreciso camino de la creación de personajes, un camino dejado hasta entonces en manos de la intuición y de algo tan inasible como la inspiración momentánea.

Pero lo que Lee Strasberg y sus compañeros estaban practicando era, sin saberlo, una pedagogía que Stanislavsky ya consideraba obsoleta. Lo que Boleslavsky les había transmitido era un conjunto de normas y ejercicios sobre cuya eficacia Stanislavsky albergaba dudas cada vez mayores a partir de 1910. En la década de los veinte el sistema de Stanislavsky experimentó una serie de transformaciones que lo alejaron del modelo conocido por los actores norteamericanos y dichas transformaciones tardaron mucho tiempo en ser conocidas fuera de la Unión Soviética.

En 1934 Stella Adler, una de las personas con más peso en el Group Theatre, se encontró en París con Stanislavsky, que había acudido allí para tratarse de la enfermedad degenerativa que padecía. Durante dos semanas la actriz y pedagoga norteamericana llevó a cabo un concienzudo trabajo con el maestro ruso analizando personajes, haciendo ejercicios y discutiendo las bases del renovado sistema. A su regreso a Estados Unidos Stella Adler contó a sus compañeros lo transmitido por Stanislavsky que, entre otras cosas,

ARTÍCULOS

contenía un rechazo de la memoria emocional como elemento básico del sistema. Lo que Lee Strasberg estaba enseñando no era el sistema de Stanislavsky y según este, era, además, nocivo para los actores. Se produjo un tenso debate, en el que Lee Strasberg se defendió afirmando que lo enseñado por él era una versión del sistema de Stanislavsky adaptada al actor norteamericano, más útil que la empleada en el Teatro del Arte de Moscú. Finalmente Lee Strasberg fue expulsado del Group Theatre.

Durante algunos años Lee Strasberg se limitó a trabajar como director de escena, hasta que en 1940 retomó su actividad pedagógica y en 1949 ingresó como profesor en el Actor's Studio del que, contrariamente a lo que se cree, no es miembro fundador. Allí formó a actores de tanto renombre internacional como James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Julie Harris, Shelley Winters, Montgomery Clift, Anthony Perkins, Elli Wallach, Karl Malden, Geraldine Page, Ben Gazzara, Anne Bancroft y Marilyn Monroe.

La popularidad y la calidad de los trabajos, sobre todo cinematográficos, llevados a cabo por estos y otros discípulos, han otorgado un indudable prestigio a Lee Strasberg; actores, directores y pedagogos de todo el mundo han acudido al Actor's Studio o a escuelas formadas por alumnos suyos y se han interesado por lo que ha dado en llamarse «el Método», es decir, la versión norteamericana del sistema de Stanislavsky. Sin embargo, como veremos más adelante, el sistema reelaborado por el director ruso durante sus últimos años de vida, el sistema de las acciones físicas, guarda importantes diferencias con el aplicado por Lee Strasberg.

Veamos que fue lo que provocó la pérdida de vigencia del sistema empleado inicialmente en el Teatro del Arte de Moscú y su consiguiente reforma.

■ 1. LOS ORÍGENES DE LA CRISIS

En enero de 1904 se estrenó *El jardín de los cerezos*, la última obra teatral escrita por Chéjov, que murió meses más tarde. Con la muerte del emblemático autor se cierra un período en el Teatro del Arte: la compañía ha adquirido un gran prestigio por sus minuciosas puestas en escena tanto de autores contemporáneos como de los grandes clásicos, pero a Stanislavsky le parece que la fórmula

ARTÍCULOS

encontrada seis años antes comienza a agotarse. En las escenificaciones de autores contemporáneos como Gorky, Ibsen, Chéjov o Tolstoy la reproducción tanto del exterior como de la atmósfera emocional de ambientes cotidianos hacen que el espectador se sienta identificado con personajes y situaciones que le resultan familiares, mientras que en el montaje de obras históricas el rigor documental es tan grande que la conducta y las situaciones parecen verosímiles a pesar de la distancia en el tiempo. En resumen, a pesar de algunos fracasos de taquilla, la compañía se ha ganado el respeto de toda la profesión, la admiración del público y goza de una posición financiera envidiable gracias al apoyo de importantes mecenas. Sin embargo, ciertas dudas sobre la eficacia de la preparación actoral inquietan de forma creciente a Stanislavsky.

La fórmula encontrada en los primeros estrenos parece dar buenos resultados con obras de estética realista o naturalista, pero no parece ocurrir lo mismo con obras que emplean convenciones escénicas, como el verso o los apartes, o que reflejan situaciones y ámbitos fantásticos, simbólicos. De esta limitación, sin embargo, parecen no ser conscientes la mayor parte de los actores de la compañía, para los que las buenas críticas y la afluencia de público es señal suficiente de que todo marcha bien y por el momento no es preciso cambiar nada.

En *Mi vida en el arte*, su autobiografía artística, Stanislavsky relata con bastante claridad dos acontecimientos que le provocaron una crisis artística que llegaría hasta mediados de los años 10.

El primero de ellos es el encuentro con el escultor que habría de realizar una estatua destinada al montaje de *Los ciegos*, obra simbolista de Maeterlinck cuya escenificación Stanislavsky se disponía a abordar. Tras exponerle sus planes escénicos, el director ruso se encontró con una reacción inesperada por parte del escultor:

«Después de haberme escuchado, el escultor de marras recurrió a la forma grosera que estaba muy de moda entre los reformadores, y me declaró que para mi espectáculo se requería «una escultura de estopa». Dicho esto se fue, según me parece, sin haberse despedido. En aquel momento el incidente relatado me produjo una fuerte impresión; claro que no por la falta de educación del escultor innovador, sino porque

ARTÍCULOS

acababa de sentir la verdad en sus palabras y debido a que, con mayor claridad aún, acababa de reconocer que nuestro teatro se había metido en un callejón sin salida. No había caminos nuevos, y los viejos se estaban desmoronando a simple vista.²

■ 2. UN EXPERIMENTO FALLIDO

El otro acontecimiento ocurrió más tarde, en 1905, cuando Stanislavsky formó con los actores más jóvenes un estudio experimental cuya dirección entregó a Meyerhold, que debía buscar una vía de acercamiento actoral a las obras no realistas que él se sentía incapaz de encontrar. Meyerhold, que tan solo dos años antes había abandonado el Teatro del Arte descontento con la estética naturalista que le caracterizaba, recibió carta blanca para elegir obras y emplear los recursos pedagógicos y escénicos que creyese convenientes. Únicamente debía comprometerse a mostrar al cabo de un año unos resultados que satisficieran a Stanislavsky.

Meyerhold escogió *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck como material sobre el que desarrollar su trabajo. Se alquiló un local para albergar el estudio y se hicieron importantes gastos en acondicionarlo, se reunió una orquesta de instrumentos populares y se llevaron a cabo otros trabajos que ambos directores consideraban necesarios. Al cabo de unos meses Stanislavsky acudió a ver el ensayo general y sufrió una decepción que describió así en *Mi vida en el arte*:

Todo se puso en claro. A los jóvenes e inexpertos actores les faltó el aliento para que, mediante los buenos oficios de un director de talento, hicieran ver al público sus nuevas tentativas solamente en fragmentos pequeños. Mas, cuando hubo necesidad de desarrollar obras de enorme contenido interior, con diseños delicados, y ello en forma muy convencional, los nuevos exteriorizaron toda su condición de inermes, netamente infantil. El talento del director trataba de cubrir con su cuerpo a los actores, que en sus manos resultaban simple arcilla para plasmar bellos grupos en el escenario, hermosa puesta en escena, mediante todo lo cual él realizaba sus interesantes ideas. Pero al carecer los intérpretes de la necesaria técnica artística, el director solo pudo demostrar sus ideas, principios y búsquedas; no tenía con quién ni con qué plasmarlos, y por ello, las interesantes ideas del Estudio se

² Konstantin Stanislavsky, *Mi vida en el arte*, La Habana, Arte y Literatura, 1985, p. 307. Traducción de Porfirio Miranda.

ARTÍCULOS

convirtieron en una teoría abstracta, en una fórmula científica³.

Dicho en otras palabras, Meyerhold se había mostrado capaz de realizar bellas composiciones plásticas y sorprendentes coreografías, pero sus actores interpretaban papeles desprovistos de vida espiritual, eran como marionetas en manos del director.

Cerrado el Estudio y despedido Meyerhold, Stanislavsky no encontró durante mucho tiempo a nadie con la suficiente capacidad pedagógica y el necesario deseo de innovación en quien pudiese depositar su confianza. Él mismo sentía en su propio trabajo el peso de la rutina, la falta de creatividad, que achacaba a la forma de preparar los papeles, poco estimulante para la imaginación que debe poseer y practicar todo actor que no quiera limitarse a repetir el mismo personaje función tras función. Dio comienzo una prolongada crisis creativa, un largo y oscuro túnel de rutina, indiferencia y falta de estímulos creativos que Stanislavsky describió con estas palabras:

En ese estado de ánimo, siendo verano, llegué a Finlandia para tomarme unas vacaciones. Una vez allí, durante los paseos matutinos, me iba hacia las orillas del mar y, sentado en una de las rocas, pasaba revista mentalmente a mi pasado artístico. En primer lugar, estaba ansioso por descubrir hacia dónde se había ido mi anterior alegría por la creación. Pues si antaño me aburría cuando no trabajaba en el escenario, en esa época, por el contrario, me alegraba cuando me veía libre de la labor escénica. Dicen que entre los profesionales, cuando tienen que salir al escenario diariamente, y cuando tienen que repetir con mucha frecuencia el mismo papel, sucede esto. Pero esta explicación no me satisfacía. Era evidente, a mi juicio, que esos profesionales sentían poco cariño hacia sus papeles, hacia su arte. Salvini⁴, la Duse⁵ la Yermólova⁶ hicieran sus papeles un número de veces muy superior al que me ha tocado a mí hacerlos, y sin embargo

³ *Ibíd.*, p. 314.

⁴ Tomasso Salvini (1829-1916). Actor trágico italiano que, al frente de su propia compañía hizo giras por diversas capitales europeas, entre ellas Moscú.

⁵ Eleonora Duse (1859-1924). Actriz italiana de gran prestigio que hizo numerosas giras por Europa y América al frente de su propia compañía.

⁶ María Nikoláyevna Yermólova (1853-1928). Actriz trágica rusa, miembro del Teatro Mali desde 1871. Nombrada Artista del Pueblo en 1920 y Héroe del Trabajo en 1924.

ARTÍCULOS

esta circunstancia no les impedía perfeccionarlos en cada espectáculo. ¿Por qué entonces cuanto más a menudo repetía los papeles, tanto más me anquilosaba? Me puse con calma a revisar el pasado, y llegué a la conclusión de que el contenido interior puesto por mí en los papeles durante la primera creación de estos y la forma exterior en que degeneraban con el tiempo, distaban uno del otro como el cielo y la tierra. Ante todo partía de una hermosa y emocionante necesidad interior, de la que iba quedando solo la cáscara hueca, una especie de aserrín, un polvillo, unos residuos, incrustados en el cuerpo y en el alma por varias causas, pero que nada tenían que ver con el arte auténtico.⁷

A pesar del callejón sin salida en el que Stanislavsky decía encontrarse respecto a la creación actoral, continuó experimentando como director con nuevos recursos y soluciones narrativas aplicadas a obras teatrales de estéticas no realistas. Así en *El drama de la vida* de Knut Hamsun utilizó trajes que deformaban grotescamente el cuerpo de los actores y en una escena desarrollada en un mercado, cubrió todo el escenario de tiendas de tela blanca, colocadas en hileras y en cuyo interior evolucionaban los actores, de los que el espectador veía solo su sombra proyectada contra la pared de la tienda. En otra obra, *La vida del hombre*, del dramaturgo simbolista Leónid Andréyev, hizo construir una caja escénica confeccionada totalmente con terciopelo negro, de manera que los cuerpos de los actores no proyectaban ninguna sombra y se creaba la sensación de que los intérpretes flotaban en el aire; tan inquietante efecto se aumentaba al añadir en ciertas partes de los trajes piezas de terciopelo negro igual al de la caja escénica, que se confundían con las paredes y el fondo del escenario, de manera que algunas manos, pies o cabezas parecían separados de los troncos, con vida independiente.

Sin embargo, acompañando a estos osados experimentos escénicos, Stanislavsky conservaba la sensación de que los actores, empezando por él mismo, no conseguían separarse de la forma empleada en obras naturalistas y continuaban interpretando las obras de Hamsun o Andréyev como antes lo habían hecho con las de Gorky o Chéjov.

■ 3. LOS DISCÍPULOS QUE ENSEÑARON AL MAESTRO

⁷ *Ibíd.*, pp. 323-324.

ARTÍCULOS

La salida del túnel comenzaría a vislumbrarse a partir de 1911, año en que ingresaron en el Teatro del Arte dos jóvenes actores cuyos nombres eran Evgueni Vajtánov y Mijail Chéjov.

Vajtánov era un actor proveniente del Cáucaso cuya experiencia se limitaba a algunos grupos de aficionados. Hombre de escasa cultura teatral pero enorme intuición, llamó rápidamente la atención de Stanislavsky por sus aptitudes pedagógicas y fue puesto al frente de un grupo de jóvenes actores recientemente admitidos en el Teatro del Arte. Debía enseñarles los ejercicios ideados por Stanislavsky para estimular la atención, concentración e imaginación que los actores veteranos se mostraban reticentes a practicar. La actividad pedagógica se llevaría a cabo en el entorno de una sección experimental denominada Estudio del Teatro del Arte; seguiría, por lo tanto, el modelo del fracasado estudio dirigido por Meyerhold siete años antes. Contratado inicialmente como actor y pedagogo, Vajtánov terminaría revelándose, pasados algunos años, como un excelente director de escena. Tras algunas puestas en escena que fueron duramente criticadas por Stanislavski debido a su marcado naturalismo, el joven e impetuoso director montó varias obras con una estética grotesca en la que el trabajo del actor estaba en consonancia con el resto de los demás elementos escénicos.

La primera obra montada así fue *El milagro de San Antonio* de Maurice Maeterlinck, donde aparece un imprevisible San Antonio de Padua que, a requerimientos de una anciana criada, acude a resucitar a una también anciana propietaria cuyo cadáver está siendo velado por sus parientes; contrariados estos porque la resurrección les deja sin herencia, y ante la amenaza de llamar a la policía para que arreste a San Antonio, al santo no le queda otro remedio que matar a la anciana a la que había devuelto la vida, dejándolo todo como estaba al principio.

Una primera lectura de la obra sugiere un tratamiento amable de los personajes. La crítica social que se desprende del texto no es incisiva ni agresiva, parece casi una comedia en la que los personajes son tratados con ternura y escepticismo. Sin embargo, Vajtánov, por medio del maquillaje, el vestuario, el movimiento y la gesticulación, los convirtió en criaturas monstruosas y despiadadas que recordaban a alimañas, aves rapaces, criaturas de la noche que

ARTÍCULOS

en medio del diálogo quedaban inmóviles en poses que hacían pensar en la fiera que está a punto de lanzarse sobre su presa. Según palabras del propio Vajtánov, la estética empleada en esta puesta en escena provenía en gran medida de la obra pictórica de Goya, en especial de los *Caprichos*.

Después vinieron las puestas en escena de *Erik XIV* de August Strindberg y *La boda* de Antón Chéjov, en las que se acentuó aún más la estética grotesca. En la primera de ellas el público era sumergido en la visión que tiene del mundo el monarca loco cuyo nombre da título a la obra. La escenografía, a base de planos inclinados, columnas rotas o inclinadas y muebles en equilibrio imposible, era inverosímil; los trajes y el maquillaje, asimétricos y desproporcionados, transmitían la imagen de un mundo tan desprovisto de armonía y estabilidad como la personalidad de Erik XIV, papel interpretado por Mijail Chéjov. Este tenía unos bruscos cambios de estado de ánimo, pasando sin transición de la ternura a la violencia o del abatimiento a la euforia, comportamiento que también se reflejaba en los demás personajes.

En cuanto a *La boda*, Vajtánov consiguió algo inhabitual en el Teatro del Arte: cambiar el género de la obra sin alterar el texto. De una comedia suave, un «vodevil», como la calificaba su autor, sacó una grotesca y despiadada caricatura de la sociedad provinciana rusa. Para ello cambió la intencionalidad de muchas réplicas, introdujo un pianista borracho inexistente en el original, comenzó la obra con una frenética cuadrilla bailada por todo los personajes e hizo de estos seres egoístas, que miraban con desprecio a los demás, creyéndose superiores a ellos.

Pero la puesta en escena que más claramente señaló el cambio, la que marcó definitivamente la dirección en que se encontraba la salida del túnel, tanto en la escenificación como en el trabajo con el actor, fue, sin duda, *La princesa Turandot*, de Carlo Gozzi. En esta fábula, situada en una fantástica e ingenua China imperial, rompió la cuarta pared, mostrando abiertamente el artificio teatral y haciendo que los actores se dirigiesen directamente al público. Al comenzar la representación aparecían todos los actores vestidos con frac y todas las actrices con vestido largo, colocándose a la vista del espectador toallas que se convertían en turbantes, gabardinas anudadas por las mangas que se convertían en capas o manteles que se convertían

ARTÍCULOS

en velos. Cuatro máscaras de Commedia dell'Arte hacían de maestros de ceremonias, introduciendo a los personajes, haciendo comentarios sobre la acción con una deliberada mala pronunciación, o cambiando la escenografía y el mobiliario. Frecuentemente los actores interrumpían la acción y hacían comentarios entre ellos, contaban chistes o fingían equivocarse o haberse olvidado del texto. Una orquesta formada por los propios actores, que tocaban instrumentos musicales tales como silbatos, caramillos, cascabeles, peines y tapas de cacerolas, interrumpía de vez en cuando la acción o interpretaba ridículos fondos musicales.

Para poder hacer un todo coherente de estas puestas en escena, Vajtánov elaboró su propio sistema de entrenamiento actoral que, si bien partía de la vivencia, guardaba importantes diferencias con la práctica llevada hasta entonces por Stanislavsky. En lugar de realizar junto con los actores un profundo análisis de la obra y los personajes antes de comenzar los ensayos, Vajtánov daba solo la información imprescindible para comenzar a actuar y luego, durante el ensayo, provocaba situaciones inesperadas, obligando a los intérpretes a actuar de acuerdo al primer impulso surgido del acontecimiento imprevisto. Mantenía a los actores en un estado de permanente alarma, preparados para reaccionar ante cualquier situación no prevista sin salirse de la ficción de la obra. Por otra parte no creía en la búsqueda deliberada de estados emocionales, sino en la acumulación de acciones que provocasen de manera inconsciente la aparición de la emoción adecuada; en otras palabras: la construcción del personaje se llevaba a cabo con grandes dosis de improvisación.

Pero en estas improvisaciones el actor debía mantenerse dentro del personaje y experimentar emociones auténticas, sinceras, no buscadas deliberadamente, sino surgidas como consecuencia de un acontecimiento inesperado no solo para el personaje, sino para el propio actor que lo encarnaba. En una ocasión, antes de iniciar uno de los ensayos de *La boda*, Vajtánov acumuló en el centro del escenario todos los muebles que pudo encontrar y cuando los actores, sorprendidos, le preguntaron si debían cambiar sus movimientos para sortear la montaña de sillas y mesas, él les respondió que debían conservar la planta de movimientos establecida en ensayos anteriores, trepando o arrastrándose bajo los

ARTÍCULOS

muebles si era preciso. En otra ocasión, ante la dificultad de una de las actrices de *La princesa Turandot* para llorar realmente, amenazó con abandonar los ensayos para siempre y cuando iniciaba el camino hacia la salida la actriz, con el rostro bañado en lágrimas le pidió que se quedase, a lo que Vajtánov respondió, señalando al actor que interpretaba la escena junto a ella: «¡Es a él a quien tiene que decírsele! ¡A él, los pensamientos, las palabras más importantes de su escena!»⁸.

Por otra parte Mijail Chéjov tenía como pilares de su técnica interpretativa a la imaginación y a la actividad física. Su actuación era una curiosa mezcla de impulsos instintivos por los que se dejaba llevar y de organización, de manera que la ejecución de esos impulsos nunca obstaculizaba el plan de dirección ni el trabajo de otros actores. Mientras permaneció en el Teatro del Arte improvisó prácticamente en cada función; nunca hizo dos funciones iguales: improvisaba movimientos, desplazamientos, gesticulación, manipulación de objetos e intencionalidad de determinadas réplicas, pero lo hacía sin añadir ni quitar una sola palabra, respetando siempre la planta de movimientos establecida por el director cuando esta afectaba a otros actores o a un significado importante de un comportamiento físico.

Cuando interpretó el papel protagonista de *El inspector* de Gógol, bajo la dirección de Stanislavsky, podía tirarse al suelo, arrastrarse bajo una mesa, agarrar una silla y pasarse con ella sobre la cabeza, pero si sobre esa silla tenía que sentarse otro actor, unos momentos antes de que eso ocurriese la silla estaba en su sitio, al alcance del actor.

Al igual que Vajtánov, Chéjov era partidario de la vivencia, afirmaba que el actor, para interpretar de forma creíble, debía experimentar emociones, pero sostenía que esas emociones debían despertarse por vías indirectas. Cuando Chéjov ya se había establecido definitivamente en Estados Unidos publicó su libro *Sobre la técnica del actor*, en el que se expone un sistema de interpretación perfectamente estructurado; uno de sus fundamentos consiste en la elaboración de imágenes mentales, muy a menudo

⁸ Nikolai Gorchakov, *Lecciones de regisseur*, Buenos Aires, Quetzal, 1987, p. 189. En este libro, escrito por uno de los intérpretes de *La princesa Turandot* se narran muchos hechos acontecidos durante los ensayos de la obra y que ilustran con gran eficacia la técnica de dirección actoral de Vajtánov.

ARTÍCULOS

irreales, que responden al objetivo del personaje interpretado y que deben traducirse en movimiento físico. Si este movimiento se repite el suficiente número de veces, provoca la aparición del estado emocional adecuado, sin necesidad de buscar dicho estado de manera consciente. Aunque ese sistema de interpretación tomó su forma definitiva en Estados Unidos, en la década de los 40, ya existía en germen en los años 20, cuando Chéjov era actor de la compañía dirigida por Stanislavsky.

■ 4. EL DESCUBRIMIENTO DE LA PSICOTÉCNICA

Puede decirse que estos dos discípulos ejercieron una considerable influencia sobre el maestro. Al cabo de los años Stanislavsky comprendió que es peligroso apelar a la memoria emocional y a la reproducción psicológica para construir personajes, pues pueden producirse bloqueos, hacer daño al actor, o ambas cosas a la vez.

Vajtángov fue el primero en formular por escrito la idea de que es el subconsciente quien crea, quien lleva las riendas en el proceso merced al cual un actor lleva a cabo «acciones que parecen ser ejecutadas por primera vez» y que suponen una aportación personal suya a las indicaciones del director. Pero para que el subconsciente pueda crear en la dirección adecuada debe ser preparado, entrenado previamente por medio de recursos conscientes. Esta idea fue desarrollada por Stanislavsky en forma de ejercicios preparatorios a los que dio el nombre genérico de psicotécnica. Hacia mediados de la década de los 20, Stanislavsky comienza a apelar cada vez con mayor frecuencia a los ejercicios de psicotécnica, es decir, a métodos indirectos que provocan en el intérprete el estado emocional adecuado, sin necesidad de concentrarse conscientemente en la reproducción de emociones y sentimientos. Veamos, a título de ejemplo, alguno de esos recursos.

Cadena de sucesos.— Un suceso es un acontecimiento que debe cumplir dos condiciones: es inesperado al menos para uno de los personajes que hay en escena y cambia la finalidad, el objetivo que dicho personaje tenía antes de producirse el suceso; a veces no hace cambiar el objetivo o tarea, pero en ese caso el suceso equivale a un obstáculo para alcanzarle. Antes de ensayar una escena el actor establece, conjuntamente con el director si ello es necesario, los sucesos existentes en el texto. A continuación pasa a

ARTÍCULOS

ejecutar la escena sin pensar en el acabado, como si tratase de un boceto, partiendo siempre se sí mismo, de la propia personalidad, con acciones que a cada momento respondan a la pregunta: ¿qué haría yo si me encontrase en las circunstancias dadas en que se encuentra el personaje?

Visualizaciones.– La respuesta a la pregunta anterior provoca inevitablemente una serie de imágenes mentales. Es algo que ocurre de forma mecánica y sin que intervenga la voluntad del actor. En la vida real, nuestras palabras y nuestros actos van acompañados siempre de imágenes mentales, pero la mayoría de ellas son muy volátiles y, tras unos instantes de permanencia en nuestra imaginación, desaparecen y las olvidamos; sin embargo han permanecido en nuestra mente el tiempo suficiente como para que generen palabras y hechos ejecutados con una intencionalidad que tiene su origen en la imagen mental. Lo que debe hacer el actor es atraparlas, no dejarlas pasar ni rechazarlas; debe mantenerlas el tiempo suficiente como para que influyan sobre las palabras y las acciones que va a llevar a cabo en los instantes siguientes. Es muy importante la creación y el mantenimiento de imágenes mentales porque son los que más credibilidad van a dar a las palabras y a las acciones del actor, que no son suyas, sino que están dictadas por el autor de la obra.

En un proceso de normal comunicación verbal entre dos personas ocurre lo siguiente: quien habla «ve» primero en su mente la imagen y después la convierte en palabras, mientras que en el que escucha ocurre lo contrario: primero escucha las palabras de su interlocutor y a continuación las convierte en imágenes. Es un proceso que dura fracciones de segundo, pero que siempre se produce en este orden y que es el que da credibilidad, sinceridad, veracidad tanto a las palabras del que habla como a la actitud del que escucha. En el teatro, por desgracia, es muy frecuente descuidar esta última, siendo habitual descubrir que el actor que no habla, en lugar de escuchar y valorar la réplica de su interlocutor está esperando que le llegue su turno de hablar.

Pero la visualización es algo que requiere entrenamiento pues, a pesar de ser algo que ocurre constantemente y de forma automática en la vida real, en el trabajo del actor se pasa por alto con demasiada frecuencia. Las visualizaciones pueden ayudar

ARTÍCULOS

extraordinariamente a la aparición de emociones, sin necesidad de buscarlas premeditadamente. María Knébel, la directora y pedagoga discípula de Stanislavky lo expone con gran claridad en uno de sus libros:

Tomemos un ejemplo sacado de la vida. Supongamos que voy con prisa a un ensayo. Se acerca la parada en la que he de salir. Me acerco a la puerta y veo que una mujer sentada junto a la puerta se encuentra muy mal. Tras unos segundos de duda la idea de que puedo llegar tarde al ensayo se superpone al deseo de ayudar a la pasajera y salgo del metro. Pero este no es el final de la historia. Durante varios días la imagen de la desconocida, que abría ampliamente la boca, intentando sin conseguirlo respirar profundamente, me persigue por todas partes. Y el recuerdo de este hecho acaba convirtiéndose en algo sensiblemente más complejo que lo que yo experimenté al salir del metro. Al recuerdo de la mujer enferma se añade ahora la idea de la indiferencia, del egoísmo; me juzgo por no haber ayudado a una persona, calmo mi conciencia al pensar que tenía prisa por llegar a un trabajo importante, que forzosamente la ayudaría cualquier otro. Y la desconocida mujer se convierte en un manantial de sentimientos bastante complejos. Me aflige no ya el hecho en sí mismo, sino mi conducta insensible, inhumana. Al vivir mi relación con el hecho, entrelazo el mismo con el conocido sistema de generalizaciones. Y cuanto más vuelvo a él, más activa y profundamente trabajo sobre mi primera impresión. Mis sentimientos se vuelven más agudos, complejos e intensos que mi primera impresión⁹.

Monólogo interno.— Este es uno de los recursos más eficaces del sistema de las acciones físicas. Se trata del encadenamiento de ideas que se está produciendo de manera ininterrumpida en nuestra mente, en paralelo con nuestras palabras y acciones, a veces en concordancia y a veces en contradicción con ellas. Tiene dos características que el actor debe tener en cuenta: nunca se interrumpe y siempre se improvisa. Con el monólogo interno ocurre lo mismo que con las visualizaciones: en la vida real se produce siempre, pero en teatro solo a veces. Sin embargo su presencia es lo que otorga credibilidad al texto y las acciones de los intérpretes, y

⁹ María Ósipovna Knébel, *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos / RESAD / Teatro de La Abadía / Junta de Andalucía, 1998, p. 73. Traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura.

ARTÍCULOS

además, al tener que improvisarse en cada representación, es un excelente recurso para evitar la sensación de rutina que se crea cuando un mismo papel se repite función tras función.

Al entrenar a sus actores en el sistema de las acciones físicas, Stanislavsky insistía en que debían ejecutar el monólogo interno simultáneamente a la pronunciación del texto y que en algunos episodios clave el monólogo interno podía llegar a tener más importancia que el propio texto, pues este se produce como consecuencia de aquel¹⁰.

Estos recursos y muchos otros que sería demasiado prolijo mencionar aquí van encaminados a provocar en el intérprete un estado de creatividad que le permita enriquecer constantemente con aportaciones suyas las indicaciones del director. Son recursos que se utilizan en ejercicios de improvisación denominados «estudios», en los que se trabaja sobre una situación dada, existente en la obra, pero con texto improvisado por el actor. En esos ejercicios, previos al establecimiento de la partitura del papel, se da más importancia a la correcta ejecución de la acción teniendo en cuenta su naturaleza física que a la exactitud de las palabras del autor.

■ 5. NO HACE FALTA BUSCAR LA EMOCIÓN, ELLA VIENE SOLA

El cambio en el procedimiento para la encarnación del papel se inició con el plan de dirección de *Otelo*, escrito por Stanislavsky en Niza durante la convalecencia de su enfermedad y utilizado parcialmente en la puesta en escena de 1930. La emoción, el recuerdo, la reproducción psicológica va siendo paulatinamente sustituida por acciones físicas que provocan la aparición de emociones sin que estas sean buscadas deliberadamente. La finalidad de este nuevo procedimiento queda muy claramente explicada en las primeras líneas del mencionado plan de dirección.

Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se

¹⁰ En *La palabra en la creación actoral* María Knébel relata en el capítulo «monólogo interno» un ensayo de *El jardín de los cerezos* dirigido por Stanislavsky en el que se pone de manifiesto la extraordinaria eficacia de este recurso para ayudar al actor a adquirir la temperatura emocional adecuada.

ARTÍCULOS

compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema está hecho. En los cinco actos de la obra se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.

Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas importantes que cumplen un objetivo o todo un episodio. Lo demás vendrá por sí solo, de forma lógica y consecuente.

El actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí solo, que pensando en las acciones físicas, él, al margen de su voluntad recordará los «sí» mágicos y las circunstancias dadas que se van creando en el proceso de trabajo.

Aquí voy a revelar el secreto de la treta que encierra esta actitud. Por supuesto que todo radica en esas circunstancias dadas: ellas son el cebo principal. Las acciones físicas que se fijan tan bien y que por lo tanto son cómodas para el esquema, con independencia de la voluntad del actor, ya encierran en sí mismas todas las circunstancias dadas y el «sí» mágico. Son precisamente las que constituyen el subtexto; por eso, siguiéndolas, el actor sigue sin quererlo la línea de las circunstancias dadas.

El actor no ha de olvidar que también en los ensayos rigen los mismos cánones; allí es donde se van formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel.¹¹

■ 6. MEYERHOLD Y STANISLAVSKY NO SON TAN DIFERENTES COMO PARECE

El descubrimiento de que la actividad física puede desencadenar emociones y hacer creíble la actuación no fue hecho solo por Stanislavsky, sino también por otros directores y pedagogos, algunos tan diferentes en su metodología como Meyerhold. Igor Ilinski, uno de sus actores más característicos, intérprete entre otros de Prispkin, el protagonista de *La chinche* de Mayakovsky, escribió lo siguiente en sus memorias:

Meyerhold exigía que cada movimiento de un actor se adecue a la ejecución de cualquier tarea. Al principio él quiso simular las «experiencias». Sentía que la ejecución precisa de un plan formal, movimientos físicos precisos y comportamiento corporal produce verdadera entonación, verdadero contenido y verdaderas emociones. La

¹¹ Konstantin Stanislavsky, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal, 1988, p. 286.

ARTÍCULOS

posición física del cuerpo de un actor determina sus emociones y expresividad vocal. Quería que los actores tuvieran

reflejos fácilmente excitables. Llamó excitabilidad a la habilidad de responder en movimiento y en palabras a los estímulos externos. La actuación de un actor consiste en coordinar las manifestaciones de su excitabilidad. Permítasenos poner este ejemplo: un actor que represente el miedo no debe experimentar primero el miedo y luego correr, sino que debe correr primero (reflejo) y entonces tomará el miedo de esa acción. Traducido al lenguaje teatral de hoy esto significa: "Uno no debe experimentar miedo sino expresarlo escénicamente por medio de una acción física".

Aquí se encuentra, a mi entender, la unión entre la biomecánica de Meyerhold y el método las acciones físicas de Stanislavsky. Me apresuro a añadir que no soy un ávido seguidor de uno u otro método. Creo que quien sigue ciegamente cualquier camino empobrece al actor, disminuye su poder como artista, y hasta cierto punto lo esclaviza. Al mismo tiempo siento que tanto el estudio y el conocimiento práctico de la biomecánica de Meyerhold, sobre todo en su fase más tardía, como el método de Stanislavsky, pueden enriquecer enormemente y pulir la técnica de un actor.¹²

Esta base metodológica puede aplicarse cualquier tipo de obra, a cualquier estética, tanto relista como convencional o grotesca, en prosa o en verso, costumbrista o fantástica, porque en todas las obras hay acciones físicas que el espectador reconoce como la manifestación externa de un sentimiento o un deseo. El trabajo del actor en este sistema consiste en la búsqueda de un nexo de unión entre la acción física que ejecuta un personaje y el mundo espiritual del propio intérprete.

■ 7. LOS IMPULSOS EMOCIONALES DE JLESTAKOV

La acción física no está fijada necesariamente por el autor; puede ser un añadido que hace el director sobre el comportamiento descrito en la obra. Pero si es el propio actor quien lleva a cabo acciones no recogidas por el autor ni añadidas por el director, su potencial creativo aumentará. Veamos un ejemplo.

¹² Igor Ilinsky. »Biomechanics», tomado de Toby Cole y Helen Kirchnoy, *Actors on acting*, New York, Crown Trade Paperbacks, 1970, p. 504. Traducción de Jorge Saura.

ARTÍCULOS

En su inacabado libro *El trabajo del actor sobre su papel* Stanislavsky describe unos ficticios ejercicios dirigidos por el profesor Tortsóv —que no es otra cosa que el alter ego de Stanislavsky— a partir de una escena del segundo acto de *El inspector*, de Gógol. Esta es una obra que no puede calificarse de realista; se trata de una comedia satírica en la que

los personajes están tratados de forma tan caricaturesca que sería problemático abordarla con criterios de realismo psicológico. Puede hacerse, por supuesto, en teatro puede hacerse todo, pero utilizar aquí el realismo psicológico en la interpretación, copiando modelos de la realidad, buscando paralelismos con situaciones tomadas del entorno cotidiano empobrecería la comicidad de la obra. Stanislavsky propone otra cosa: una sucesión de pequeñas acciones físicas, creadas por un impulso emocional repentino, que ha su vez ha sido creado por un objetivo, una tarea establecida racionalmente a partir de las circunstancias dadas.

Veamos la descripción que del proceso hace Stanislavsky:

Recordaré todo el acto por episodios.

Comencé a enumerar las escenas justificándolas rápidamente con sus circunstancias dadas. Una vez terminada esa labor, me retiré detrás de los bastidores, ensimismado. Allí me pregunté: «¿Qué haría si al retornar al cuarto escuchara a mis espaldas la voz del dueño del hotel?».

Y sin terminar de resolver eso, sentí como un empujón a mis espaldas, e impensadamente me precipité sobre el escenario (el imaginario cuarto del hotel).

—¡Muy original! —dijo Tortsóv, echándose a reír— ... Repita la misma acción con algunas nuevas circunstancias dadas —sugirió.

Regresé lentamente a los bastidores y tras una pausa abrí la puerta con un movimiento indeciso, sin saber si entrar e el cuarto o bajar al bar. Sin embargo, opté por entrar, inspeccionando el ambiente, y hasta espíe por la rendija de la puerta hacia fuera, siempre reflexionando y procurando adaptarme a la situación creada. Después volví a retirarme.

Pasados unos instantes retorné, esta vez con aire de un señorito mimado y descontento; estuve observando atenta y nerviosamente el ambiente, siempre calculando algo.

ARTÍCULOS

Ensayé unas cuantas entradas más hasta que por fin me dije:
—Ahora parece que comienzo a comprender cómo y con qué intenciones haría la entrada si estuviese en el lugar de Jlestakov.¹³

Al analizar el proceso descrito por Stanislavsky observamos lo siguiente:

El intérprete de Jlestakov pensó en primer lugar en unas circunstancias dadas, establecidas de manera racional a partir de la información extraída del texto y que son básicamente estas: se encuentra alojado en una posada de una aldea para él desconocida y no tiene dinero, pues lo ha perdido todo en una partida de cartas; a pesar de ello su aspecto, su forma de vestir y el hecho de que tenga criado han hecho pensar al posadero que sí tiene dinero, por lo que no le ha pedido ninguna suma por adelantado; sin embargo han pasado varios días y como aún no ha pagado nada por la comida ni por el alojamiento, debe esquivar al posadero, pues si este le encuentra, le pondrá de patitas en la calle. En el momento de la acción, Jlestakov regresa de la calle y se dirige a su habitación; su tarea establecida intelectualmente a partir de las circunstancias dadas consiste en llegar a su habitación sin que el posadero le vea.

El establecimiento de esa tarea crea por sí solo el impulso instintivo de huir, de manera que el actor se siente «empujado» a entrar en la habitación como una exhalación, cerrando rápidamente la puerta tras de sí, llevando a cabo una entrada en escena insólita, que sorprende al espectador pero que es coherente con el estilo caricaturesco de la obra.

En cuanto el intérprete de la obra entre de esa forma en la habitación, la intensidad del impulso nacido espontáneamente le obligará a continuar la escena manteniendo el estado de excitación que se ha creado, por lo que su inconsciente buscará un nuevo impulso emocional que produzca una nueva acción física que a su vez provocará un nuevo impulso emocional y así sucesivamente. Unas acciones físicas se retroalimentan de otras en una sucesión que solo se interrumpe cuando otro actor en escena ejecuta una

¹³ Stanislavsky, *El trabajo...*, pp. 314-315.

ARTÍCULOS

acción física resultado de un impulso que entra en conflicto con el comportamiento de su interlocutor, exactamente igual que ocurre en la vida real.

De este modo el actor no necesita buscar en su pasado acontecimientos similares a los que ocurren en la obra y reproducir el estado emocional en que se encontró entonces. El actor no necesita pensar en las emociones, pues estas vienen por sí solas atraídas por el señuelo de las tareas y las circunstancias dadas, que sí son establecidas conscientemente. Los acontecimientos que ocurren en la obra pueden no parecerse en nada a ningún episodio del pasado del actor y en ese caso el actor tendrá problemas para reproducir psicológicamente algo que no le ha ocurrido. Pensemos en los espectros del padre de Hamlet o de Banquo, en las brujas de *Macbeth*, en la Luna de *Bodas de sangre*, en Edipo, en las criaturas fantásticas de *Peer Gynt* o los elfos y duendes de *Sueño de una noche de verano* y en tantos y tantos personajes que no tienen un equivalente real y por lo tanto carecen de un posible reflejo en el pasado del actor. Pero cuando el actor no tendrá problemas irresolubles será al pensar: ¿qué haría yo si me encontrase en las circunstancias en que se encuentra el personaje?, porque entonces apelará instintivamente a la memoria de comportamientos físicos habituales en él y, de forma instintiva, inconsciente, ejecutará una acción física que a su vez desencadenará la emoción correspondiente.

El ejemplo descrito por Stanislavsky abarca un lapso de tiempo muy corto, de tan solo unos segundos, pero se puede ir ampliando la cadena de impulsos y repitiéndolos, de manera que se produzca una selección hecha por el propio intérprete. Lo descrito por Stanislavsky es el núcleo, la unidad mínima de un complejo conjunto de acciones físicas que puede llegar a abarcar todo el papel.

■ 8. LA REITERACIÓN ESTIMULA LA APARICIÓN DE LA VERDAD

La repetición de la cadena de acciones físicas tiene un positivo efecto sobre el intérprete. Cuantas más veces se repite mayor es la sensación de espontaneidad que percibe el espectador y mayor es la sensación que experimenta el actor de que las acciones que ejecuta son suyas y no impuestas desde fuera. Un poco más adelante de la descripción citada, Stanislavsky precisa este efecto:

ARTÍCULOS

Tortsov repitió muchas veces las acciones físicas indicadas en las anotaciones. No tuve necesidad de corregirlo, puesto que él recordaba su continuidad y el orden correcto.

Después de la segunda o tercera repetición, dijo:

—Comienzo a percibir claramente la lógica y la consecuencia y también la verdad de las acciones realizadas. ¡Si conocierais su importancia y cuánto gozo nos proporciona eso!

Al realizar el trabajo, evidentemente él mismo no advertía que las acciones auténticas y racionales, no solo físicas sino también psíquicas, nacían por sí solas, al margen de su voluntad, desde dentro, surgiendo a través de la mímica, del juego de los ojos, del cuerpo, de la entonación de la voz y de los expresivos gestos realizados con los dedos. En cada repetición se afirmaba más en él la verdad, y por lo tanto la fe en lo que estaba haciendo. Sus actitudes y todo el juego mímico se tornaban más persuasivos.

Me asombraban sus ojos. Aparentemente eran los mismos de siempre; sin embargo, ahora eran distintos. Adquirían una expresión pueril, algo ingenua y a la vez caprichosa; pestañeaban más de lo necesario, aparentando una fuerte miopía. Lo singular era que él mismo no advertía lo que estaba realizando. Con la ayuda de la mímica, transmitía los estados de su alma de manera excelente y clara. Sus dedos, sin proponérselo, actuaban expresivamente.

Cuanto más repetía la línea de las llamadas acciones físicas, o más exactamente, los impulsos interiores hacia la acción, con más frecuencia surgían los movimientos espontáneos. Comenzaba a andar, se sentaba, arreglaba su corbata, contemplaba sus zapatos, sus manos, arreglaba sus manos, etc. En cuanto se daba cuenta de ello, suprimía alguna de estas actitudes por temor a caer en los clichés.

Después de varias repeticiones dejaba la impresión de algo concluido, bien vivido y, gracias a la sobriedad de sus gestos, bien controlado. Había creado la vida con sus acciones auténticas y racionales. Quedé admirado de semejante resultado. No me pude contener y aplaudí, los alumnos siguieron mi ejemplo.

Extrañado, Tortsov se interrumpió, preguntándonos qué significaba aquello.

—Ocurrió que usted, que nunca había interpretado a Jlestakov y que tampoco lo había ensayado, fue directamente al escenario y vivió el papel —le expliqué.

—Está usted equivocado. No he vivido, no he interpretado ni jamás podré interpretar a Jlestakov, porque el papel no se aviene a mis

ARTÍCULOS

condiciones. Sin embargo, los impulsos interiores hacia las acciones, y estas mismas, siendo auténticas, productivas y racionales, dentro de las circunstancias dadas por el papel, por el autor y por mí, permitieron que pudiera realizarlas correctamente. Y ese poco ya os da la sensación de auténtica vida escénica. Para ello era suficiente que percibierais la verdad, las consecuencias, la autenticidad de las acciones físicas y psicológicas para creer en ellas.¹⁴

■ 9. LA IMPORTANCIA DE IMPROVISAR EL TEXTO

Otra de las innovaciones importantes de este período es el empleo de texto improvisado por el propio actor como paso previo a la completa

encarnación del personaje. Stanislavsky sostenía que para llegar a una interpretación veraz del papel es más importante la asimilación de las acciones y la creencia en las tareas del personaje, que el aprendizaje exacto de las palabras del autor. Incluso estas pueden resultar una molestia, un obstáculo para ejecutar la acción de forma sincera y veraz.

Una vez establecida la cadena de acciones físicas fundamentales sin texto, al actor o actores participantes en la escena a ensayar, se les entrega un esbozo de acción, un cañamazo que los intérpretes deben llenar con una sucesión ininterrumpida de acciones y con texto creado por ellos mismos, improvisado durante el ensayo, no redactado previamente. Se les da un tiempo —determinado por el director teniendo en cuenta lo más o menos avanzados que estén los ensayos y el grado de dificultad de la escena— para que establezcan sin intervención del director los ajustes necesarios entre ellos, pasado el cual los intérpretes muestran el resultado: un boceto o «estudio» que recoge la situación y la cadena de sucesos existente en un fragmento de la obra, pero con texto improvisado por los actores. El director hace las correcciones que considera pertinentes y al cabo de un tiempo se muestra el ejercicio por segunda o tercera vez.

Este tipo de trabajo ya fue probado por Stanislavsky en época tan temprana como 1912. En octubre de ese año el poeta simbolista

¹⁴ Stanislavsky, *El trabajo...* pp. 321-322.

ARTÍCULOS

Aleksandr Blok escribió lo siguiente en su diario:

Se da a los actores (en su mayoría jóvenes) el cañamazo, el tema, que se condensa constantemente. El dador del esquema (el escritor, por ejemplo) conoce detalladamente su desarrollo pero las palabras las dan los actores. [Se trabaja] con el esquema dado por Nemiróvich-Dánchenko de la vida de los actores en las habitaciones amuebladas (...) así ensayan a Molière, suponiendo que no conocen las palabras: después de haber descrito detalladamente los caracteres y las situaciones, se propone a los actores llenar el silencio con palabras; Stanislavsky dice que ya se acercan al texto de Molière.¹⁵

Este procedimiento cobró tal importancia que Stanislavsky logró convencer a autores de la talla de Gorky para que participaran en él. Durante el encuentro entre el director y el dramaturgo en Capri en 1911, se decidió que este entregaría el esquema argumental y las características

de los personajes participantes de algunas escenas que serían trabajadas en el estudio experimental del Teatro del Arte. Más tarde Gorky escribiría el texto definitivo contando con las acciones y las palabras que los actores encontrasen durante los ensayos. Gorky envió a Stanislavsky algunas escenas para ser ensayadas en el estudio, pero la obra definitiva nunca llegó a escribirse.

■ 10. QUIEN CREA ES EL INCONSCIENTE, PERO ANTES LE HA ENTRENADO EL CONSCIENTE

Pero lo que posiblemente sea más importante en esta especie de revisión y corrección que Stanislavsky llevó a cabo de su propio conjunto de normas y procedimientos, sea la afirmación de que es el inconsciente quien crea y que, por lo tanto, una importante parte del trabajo del actor escapa al control racional. Esta idea y los argumentos y ejercicios que la apoyan suscitó fuertes críticas, pues datan de la década de los años veinte y principios de los treinta. Stanislavsky fue acusado de intuicionista al infravalorar el papel de la conciencia. Se intentó relacionar su teoría con las ideas de Bergson, de Proust y de Freud, mal considerados por aquel

¹⁵ Stanislavsky, *El trabajo...* Nota a pie p. 306.

ARTÍCULOS

entonces en la Unión Soviética. Pero Stanislavsky dio una clara respuesta a las acusaciones de que era objeto. Su sistema se opone tanto a los criterios racionalistas de la sociología entonces imperante como a la interpretación idealista que niega el papel de la conciencia y deja todo librado a arrebatos de inspiración sobre los que no es posible el control consciente. Lo que realmente hace es dar igual importancia al consciente y al inconsciente, precisando que ambos tienen su ámbito de actuación en el proceso creador. Deben ser conscientes y establecidos racionalmente las tareas u objetivos creadores, las circunstancias dadas de las que nacen los impulsos que generan acciones físicas y la partitura, el orden de sucesión de las mismas. Pero la ejecución de las acciones físicas no se puede fijar de una vez para siempre, deben ser improvisadas cada vez que se ensaya o se interpreta el papel a fin de conservar la frescura y la espontaneidad que transmitan al espectador la sensación de que lo que está viendo es verdad y ocurre por primera vez. Y la improvisación como parte del proceso creativo está gobernada por el inconsciente.

Estos y otros procedimientos fueron puestos a prueba por Stanislavsky durante los últimos quince años de su vida con diversa fortuna. Su finalidad era doble. Por un lado se buscaba provocar en el actor un estado espiritual previo al inicio de la representación que le permitiese llevar a cabo un trabajo auténticamente creativo en todas y cada una de las funciones, sin tener que aguardar la llegada de la llamada «inspiración». Por otra parte se perseguía el establecimiento de una técnica que permitiese a los actores interpretar verazmente cualquier estilo y cualquier género. La búsqueda continúa en la actualidad.

ARTÍCULOS
