

Los herederos de Stanislavski

Jorge Saura

Pertenezco a una generación maleducada en los excesos del Sistema. Durante medio siglo hemos creído con fe ciega que la vivencia era el motor de todo trabajo actoral.

Hoy que conocemos de "oídas" la versión deformada del Sistema, hemos llegado a un callejón sin salida.

He aquí que nos habíamos equivocado al suponer que el simple manejo de las emociones favorecería todo el quehacer escénico. Nunca se habían visto tantas cosas ni se habían cometido tantos traumas como con el Sistema. Lo que ganamos de la propuesta stanislavskiana en cuanto a pedagogía teatral como expresión de creatividad para el desarrollo del talento, lo perdimos en "búsquedas" más allá de los linderos del sicodrama. Stanislavski no fue un médium ni un sicoanalista, fuimos nosotros los iluminados, y nuestro arte fue jugar con lo imprevisto, dominar el azar, improvisar, improvisar, ... aprovechando la mansedumbre del actor.

Ejemplos hay muchos. Aquel maestro que colocaba colillas ardientes de cigarrillos por el piso y obligaba a sus actores a caminar con los pies descalzos para que "sintieran" y pudieran representarlo en escena. Aquel otro que ordenaba a sus alumnos desnudarse "para que se les quitaran las inhibiciones" y acto seguido masturbarse, "ya que si eran capaces de mostrar el acto humano más íntimo podrían entonces representar cualquier papel". O aquel formador de actores que llegaba al salón de clases con una rata encerrada en una jaula, rociaba de gasolina al animal y le prendía fuego al tiempo que le acercaba un micrófono. Los alumnos tenían que imitar en vivo los chillidos de dolor del roedor para luego "vivenciarlo".

Estas palabras no son más. Pertenecen a Edgar Ceballos, director y teórico teatral mejicano, divulgador en castellano de la obra de Gordon Craig, Meyerhold, Barba, Grotovski y otros pilares básicos del teatro del siglo XX. Estas contundentes líneas inician el prólogo del libro *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles*, escrito por el actor, también mejicano, Sergio Jiménez. A mi entender reflejan con claridad las estupideces (excesos me parece un término demasiado suave) que han llevado a cabo personas a quienes la pedagogía realmente les interesaba poco o nada y cuyas verdaderas aspiraciones consistían en el dominio psicológico de un grupo de alumnos a los que, por su juventud y su avidez de conocimientos, era muy fácil dominar.

Esta deformación del sistema de Stanislavski difundida por profesores, generalmente directores de pequeñas academias privadas, ha ocasionado un gran daño a la enseñanza teatral en España. En primer lugar ha creado un prejuicio entre muchos profesionales y estudiantes de teatro hacia la metodología del maestro ruso al identificar construcción del personaje con psicoanálisis, al asimilar el concepto de vivencia con la reproducción de recuerdos del pasado del intérprete, cuanto más dolorosos mejor. También ha hecho creer que sólo es útil cuando se trata de montar obras de estética realista y que si se va a montar una obra de Bertolt Brecht o de teatro del absurdo es mejor buscar por otro lado. Esos tópicos han estado en muchas ocasiones favorecidos por los propios maestros difusores de versiones mutiladas y deformadas del sistema, afirmando que éste sólo sirve para determinados géneros y estilos, que suelen ser los que al psicoanalista frustrado le gustan; a título de ejemplo puedo mencionar a un director de una pequeña salita de esas que tanto abundan en Madrid que, en un encuentro profesional y ante varios directores de escena, afirmó que, si se es riguroso con la aplicación del sistema de Stanislavski al montaje de obras, nunca se deberían poner en escena obras en verso, ya que en la vida real nadie habla así. Alguno de los presentes se mostró incapaz de reprimir la risa ante tal afirmación.

Otra causa de los prejuicios existentes hacia el sistema de Stanislavski es el profundo desconocimiento que existe de sus libros. Esto resulta sorprendente, ya que lo más importante de la obra del pedagogo ruso se ha traducido al castellano hace varios años y las ediciones se

han ido sucediendo lenta pero ininterrumpidamente. Cabría pensar que los libros de Stanislavski se compran pero no se leen, o se leen pero no se entienden. En más de una ocasión he podido comprobar lo erróneo que es el concepto de memoria emocional, memoria sensorial, acción o supertarea entre personas a las que se suponía conocedoras de *El trabajo del actor sobre sí mismo*.

Afortunadamente este desconocimiento va reduciéndose poco a poco, gracias al papel divulgador que están desempeñando algunas escuelas y algunos actores y directores de prestigio. Sin embargo aún permanece desconocida para el lector hispanohablante una importante parte de la extensa obra teórica que han producido actores, directores y pedagogos a los que se puede considerar continuadores del legado de Stanislavski, incluso a los que se muestran contrarios a algunos de sus fundamentos. Esta obra, escrita mayoritariamente en ruso y en inglés, es poco conocida fuera de los países en que ha sido escrita y, en algunos casos, sus autores son totalmente desconocidos.

Uno de los autores cuya producción es menos conocida en el ámbito hispanohablante es precisamente uno de los nombres más conocidos: Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, el cofundador, junto con Stanislavski del Teatro del Arte de Moscú. Su producción literaria es de un gran interés, porque aclara conceptos que a veces son expuestos muy superficialmente por Stanislavski, como si éste diese por hecho que todo el mundo los entiende. Nemiróvich-Dánchenko los explica minuciosamente, a veces los ilustra con ejemplos, convirtiéndose así en un complemento necesario de los escritos de Stanislavski.

En un opúsculo titulado *La experiencia del actor* expone detalladamente algunos de los recursos y técnicas empleados en los ensayos del Teatro del Arte, como por ejemplo la progresiva introducción del actor en la atmósfera de la obra y del personaje el día en que va a actuar ante el público: era una norma en el teatro del Arte que el día de la función el actor llegase al teatro una o dos horas antes del comienzo para vestirse y maquillarse no sólo exteriormente, sino interiormente, espiritualmente. Pero esa introducción no puede hacerse de golpe, sino lenta y progresivamente; el actor debe ir abandonando las emociones y pensamientos que trae de la calle e introducirse en el mundo de la obra, no solo a través de la imaginación y de la concentración, sino llevando a cabo actividades físicas. Posiblemente esta idea nació en Stanislavski cuando tuvo oportunidad de ver cómo se preparaba para el personaje de Otelo el gran actor trágico italiano Ernesto Rossi en una de sus actuaciones en Moscú. Cuenta el actor y director ruso que Rossi no se vestía y maquillaba de una sola vez, sino que se interrumpía y salía de su camerino sin terminar de vestirse, entraba al escenario y conversaba con los tramoyistas, imaginándose posiblemente que eran los marineros de su barco reparando los aparejos o los soldados de la fortaleza vigilando desde lo alto de la muralla. Luego volvía a su camerino y continuaba su transformación externa que, al parecer, se iba produciendo en paralelo a la transformación interna.

Esta introducción progresiva en el personaje no era sólo un concepto teórico, sino que formaba parte de la práctica teatral. Se sabe que Iván Moskvín, uno de los más importantes actores del Teatro del Arte, la llevaba a cabo. El día en que debía interpretar a Iván el Terrible en la obra de Alekséi Tolstoi *La muerte de Iván el Terrible* se paseaba por los pasillos de la zona de camerinos con aire sombrío y expresión severa; no hablaba con nadie, lanzaba miradas de reproche ante una puerta entreabierta o una silla mal colocada, en una palabra: infundía miedo. En cambio cuando interpretaba al torpe Epijódov en *El huerto de los cerezos* paseaba por los pasillos tocando la guitarra y cantando, se metía en otros camerinos, molestaba a otros actores con su conversación y sus chistes sin gracia y se marchaba con fingido aire ofendido por no haber sido escuchado.

Otro concepto sobre el que insiste Nemiróvich-Dánchenko es el de cliché teatral, término empleado frecuentemente por Stanislavski pero que no explica detalladamente, tal vez porque daba por hecho que todo el mundo sabe en qué consiste y cuál es la causa de su aparición. Un cliché es un gesto, movimiento, entonación vocal o cualquier otra actividad visible del actor con la que se expresa un sentimiento de manera convencional y global, igual en todas las obras y todos los papeles, sin tener en cuenta las circunstancias dadas de la escena.

Llevarse la mano al pecho y mirar hacia lo alto para expresar amor, cerrar los puños y entornar los ojos para expresar ira, abrir desmesuradamente los ojos y la boca para expresar asombro, tartamudear para expresar inseguridad, todo eso son clichés establecidos hace siglos por una práctica rutinaria en los que aún hoy continúan cayendo incluso actores prestigiosos. No todos los clichés tienen el aspecto tosco y anticuado de estos ejemplos; algunos son sutiles y el actor no es consciente de que los está haciendo; otros son imitaciones de gestos característicos de buenos actores a los que se ha visto actuar. Los clichés arraigan con facilidad en muchos actores y son muy difíciles de desarraigar porque el intérprete no se da cuenta de que los está empleando; se precisa la mirada de un director o un profesor de interpretación que desde fuera del escenario observe atentamente cada ensayo y cada función.

Pero esto no es posible. No es posible destinar a una o varias personas a la atenta observación de cada uno de los actores en cada función. Es preciso que sea el propio intérprete quien encuentre el modo de impedir que el traicionero inconsciente introduzca en la actuación toscos y gastados recursos que hacen inverosímil al personaje. Nemiróvich-Dánchenko asegura que la protección contra la aparición de clichés en la actuación está en la creación y mantenimiento de imágenes mentales a largo de toda la representación.

¿Y qué son las imágenes mentales?

En una comunicación verbal entre dos personas en condiciones normales, se repite siempre el mismo proceso: la persona que habla primero visualiza la imagen mental y luego la convierte en palabras, mientras que la persona que escucha hace lo contrario, es decir, primero escucha las palabras de su interlocutor y luego las convierte en imágenes mentales. Este proceso sucede en fracciones de segundo y está guiado por nuestro inconsciente, ocurre sin que lo advirtamos ni podamos tener control sobre él. En la vida cotidiana es permanente y no nos detenemos a pensar en él. Pero en el escenario el actor está presionado por una serie de factores, como el esfuerzo para recordar el texto, el miedo a hacer el ridículo o sobreactuar ante cientos de miradas que observan atentamente, el respeto a las marcas de dirección o el ajuste a la actuación del interlocutor, que dificultan el normal desenvolvimiento de los procesos inconscientes cotidianos.

Para evitar los efectos negativos de esa presión escénica Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko aconsejan al actor provocar conscientemente la visualización de imágenes internas, establecer durante los ensayos una partitura de imágenes que se repetirá en las funciones. La visualización o búsqueda consciente de imágenes mentales hará que se desencadene el proceso inconsciente que dará veracidad a las palabras y las acciones del actor. Cuando un actor se queda sin imágenes mentales, el hueco dejado es ocupado inmediatamente por el cliché y su actuación comienza a volverse poco creíble. De ahí la importancia que tanto Stanislavski como Nemiróvich-Dánchenko daban a este recurso actoral.

Las imágenes mentales tienen, sin embargo, un inconveniente y es que el empleo reiterado de las mismas imágenes, ensayo tras ensayo y función tras función, las acaba convirtiendo en rutinarias y la actuación comienza a llenarse de clichés. Para no caer en la rutina el actor debe renovar constantemente la partitura de imágenes; es un trabajo laborioso, pero proporciona una gran satisfacción: la de saber que la actuación es creíble y atrae poderosamente la atención del espectador.

Otra importante continuadora del legado stanislavskiano es María Knébel. Actriz, directora y profesora de dirección fue una de las colaboradoras más importantes de su maestro en sus últimos años, cuando dirigía el Estudio de Ópera y Drama del Teatro del Arte. Al igual que Nemiróvich-Dánchenko, María Knébel consideraba la visualización de imágenes mentales uno de los fundamentos del trabajo del actor, pero le añadía otro elemento que es consecuencia directa de la mencionada visualización: el monólogo interno. Éste consiste en una sucesión de ideas, ininterrumpida e improvisada, que se produce simultáneamente a la pronunciación del texto. Con el monólogo interno pasa lo mismo que con las visualizaciones: en situaciones cotidianas hacemos monólogos internos perfectos que están guiados por nuestro inconsciente, pero al subir al escenario el actor se encuentra ante una situación extraordinaria, se siente observado por cientos de personas que van a juzgar su trabajo y esa presión hace que el

monólogo interno desaparezca y deje el campo libre a los esfuerzos por recordar las palabras exactas del texto y los movimientos marcados por el director en los ensayos.

Esa presión se puede contrarrestar si el actor, durante la actuación se concentra en el monólogo interno y lo piensa, lo “dice” mentalmente al mismo tiempo que pronuncia las palabras del texto.

El monólogo interno proporciona una gran ayuda cuando se interpreta una escena en la que las palabras no reflejan los pensamientos ni las intenciones del personaje, cuando las palabras se emplean para encubrir las verdaderas intenciones hacia el interlocutor.

En su libro *La palabra en la creación actoral* María Knébel propone un ejercicio consistente en volver consciente el monólogo interno, que habitualmente es inconsciente y cita como ejemplo un ensayo dirigido por Stanislavski de *El huerto de los cerezos* que ella, en calidad de ayudante de dirección, tuvo ocasión de presenciar. Se estaba ensayando la escena del corto acto en la que Varia, el ama de llaves y Lopajin, el nuevo dueño de la hacienda han sido dejados a solas deliberadamente para que Lopajin se decida de una vez a declararse a Varia, enamorada de él, y que sufre en silencio su indecisión; pero Lopajin, una vez más, no se atreve a declararse y, tras un diálogo de frases inconexas sobre el lugar donde Varia irá a trabajar y sobre el frío otoñal que se aproxima, ella sale llorando de la habitación sin que él haya tenido el valor de declararse.

El comportamiento de los dos actores no resultaba creíble. Tras repetir la escena una y otra vez, ni el llanto de la intérprete de Varia resultaba verosímil, ni era posible creer en el miedo a comprometerse de su oponente. Stanislavski les pidió entonces que dijese en voz alta su monólogo interno, intercalándolo entre las réplicas del texto; el monólogo interno que, por supuesto era improvisado, debía pronunciarse en voz más baja que el texto de la obra, pero debía ser audible desde la platea, donde estaban Stanislavski y sus ayudantes, de manera que fuese posible diferenciar uno de otro.

Los actores interpretaron la escena de esa forma y su comportamiento resultó mucho más convincente que en pases anteriores. Interpretaron de nuevo la escena manteniendo el monólogo interno improvisado, pero sin decirlo en voz alta y la escena resultó aún más convincente. Posiblemente lo que había ocurrido es que la impresión dejada por el monólogo interno en el inconsciente o, como Stanislavski prefería decir, en el alma de los actores era tan fuerte que continuaba cuando ya no se pronunciaba en voz alta el texto improvisado.

Precisamente la improvisación verbal es otro de los pilares de la metodología de María Knébel. Según ella es conveniente que el período inicial del proceso de ensayos se apoye en *estudios* sobre escenas de corta extensión que contengan los elementos esenciales de los conflictos entre personajes. La palabra *estudio* tiene aquí el significado que se le da en pintura: un boceto, un apunte de una parte de la obra que será desarrollado más adelante. Para hacer un estudio no es necesario que los actores sepan de memoria el texto de la escena, incluso es conveniente que no lo hayan aprendido. Lo que sí deben conocer con la mayor precisión posible son las circunstancias dadas y lo que desean conseguir uno del otro, es decir, la *tarea*, elemento fundamental en casi todos los continuadores de Stanislavski, traducido erróneamente como *objetivo*. Pendientes sólo de alcanzar una determinada meta, de conseguir que el otro actor haga algo muy concreto, los actores se ven libres de la presión ejercida por la repetición exacta de las palabras del autor y de los gestos, movimientos y entonaciones marcados por el director. Improvisan la acción y las palabras dentro de unos límites delimitados únicamente por las circunstancias dadas de la escena. Lo que suele ocurrir con esta forma de trabajo es que durante la improvisación surgen gestos, desplazamientos por el escenario, manipulaciones de la utilería, entonaciones, silencios, miradas, es decir, un conjunto de *acciones físicas* espontáneas y, por lo tanto sinceras, en las que el espectador puede creer.

Naturalmente, no todo lo que surge en la improvisación es válido, no todo es espontáneo ni tiene relación con la escena; es el director, que ha observado atentamente la improvisación, quien decide qué acciones incorporar a la partitura escénica. Un vez que se ha conseguido una base psicofísica sobre la que trabajar, se va incorporando el texto del autor en un acercamiento progresivo, de manera que los actores van haciendo suyas las palabras del autor porque éstas se van posando sobre los cimientos de las acciones físicas creadas por ellos mismos en las improvisaciones. La ventaja de esta forma de ensayar es que la partitura física y

vocal de los actores es suya, no viene impuesta desde fuera, y por eso creen en ella. El inconveniente es que esas acciones físicas, de tanto repetirse ensayo tras ensayo y función tras función, van perdiendo espontaneidad y se acaban convirtiendo en parte de una rutina. Cuando eso ocurre hay que volver a repetir las improvisaciones, variar ligeramente las circunstancias dadas, introducir algún suceso nuevo que provoque reacciones imprevistas para el propio actor, introduciendo de nuevo la vida y la frescura en el trabajo del actor.

Son muchos los actores y directores que rechazan esta forma de ensayar. Hay directores que se quejan de que es un proceso que lleva mucho tiempo, alargando innecesariamente el proceso de ensayos y, en consecuencia, encareciendo la producción. Hay actores que evitan siempre que puedan la improvisación porque se sienten incómodos al no tener unas instrucciones claras que seguir; también los hay que temen aprenderse de memoria el texto improvisado y luego tener problemas para aprenderse las palabras escritas por el autor.

Evidentemente esta técnica de ensayo no sirve para todos los actores ni para todos los directores. No sirve para los directores que preparan minuciosamente el montaje, a veces meses antes de comenzar los ensayos, y confeccionan detallados cuadernos de dirección donde están señalados todos los movimientos, gestos, pausas, miradas, así como la palabra exacta donde se producen. Para ellos no sirven los estudios que María Knébel y otros continuadores de Stanislavski proponen. Pero también hay actores que necesitan sentir la autoridad de un director que les indique lo que deben hacer en los momentos en que el autor no lo da a entender. Por otra parte, también hay actores, por lo general veteranos, con una extraordinaria seguridad en sí mismos que saben lo que hay que hacer en cada caso, porque ya lo han hecho antes en otra obra o en otra película; a ellos les basta con que el director les indique por dónde tienen que entrar en el escenario, por dónde deben abandonarlo y alguna que otra acción puntual que no viene en la obra porque el director se la ha inventado para diferenciar su trabajo del que hacen otros directores; esos actores no necesitan ninguna indicación del director, pues tienen tanto “oficio” que pueden hacerlo todo ellos solos.

Una línea muy parecida es la que sigue Vasili Toporkov en su libro *Stanislavski en el ensayo*, traducido al castellano como *Stanislavski dirige*. Toporkov era un actor del Teatro del Arte que participó en las búsquedas experimentales emprendidas por Stanislavski en sus últimos años de vida en el Estudio de Ópera y Drama del Teatro del Arte. Toporkov formaba parte de un reducido grupo de actores con los que Stanislavski inició un trabajo que no llegó a concluir sobre *Tartufo*. El actor y pedagogo ruso no tenía intención de montar la obra y ofrecérsela al público como una producción más del Teatro del Arte, sino que la utilizaba como material de trabajo para indagar sobre el recurso actoral en el que parecía centrado en sus dos o tres últimos años de vida: las acciones físicas. Toporkov relata en su libro los ejercicios, las correcciones, incluso las burlas a las que Stanislavski, hombre dotado de un corrosivo sentido del humor, le sometía a él y a los demás actores-alumnos. Cuenta Toporkov que su maestro les tenía rigurosamente prohibido aprenderse los diálogos de la obra y que si alguien, durante una sesión de trabajo, comenzaba a decir los versos de Molière, le interrumpía con brusquedad, pues consideraba que recurrir al texto cuando aún no estaba precisada la acción era un síntoma de impotencia creadora.

¿Y qué clase de acción es, según Stanislavski y según Toporkov, esa que se debe precisar si se quiere tener derecho a pronunciar el texto del autor? Pues la acción física, término escurridizo y cuya interpretación se presta a confusiones, pues el creador del término no nos dejó una definición tan clara como la de memoria emocional, liberación muscular, “sí” mágico u otros términos acuñados por él. Sin embargo, la amplia literatura producida por sus discípulos en la que frecuentemente se maneja este término, permite aventurar una definición: una acción física es un comportamiento psicofísico del actor, perceptible por el espectador, que es consecuencia directa de las circunstancias dadas presentes en ese momento y que desencadena un impulso emocional capaz de transformar el estado anímico del intérprete sin que la voluntad de éste intervenga en ello. Dicho de otra forma: gracias a la acción física el actor no necesita ir en busca de la emoción adecuada, pues ésta viene por sí sola, siempre que se ejecute la acción física correcta.

Toporkov describe en su libro numerosas situaciones en las que Stanislavski hace uso de este recurso para encontrar el camino hacia la interpretación correcta del papel, pero no es éste momento ni lugar para reproducir fragmentos del relato. A título de ejemplo baste con decir que en la escena en la que Elmira finge dejarse seducir por Tartufo, ignorando éste que Orgón, el marido de Elmira, escucha escondido bajo la mesa, Stanislavski le dio a la intérprete de Elmira la acción física de *tender una trampa a Tartufo*. En otra escena, cuando Orgón busca a su hija Mariana para hacerla firmar el contrato matrimonial y Elmira, Cleanto y Dorina tratan de impedirlo, Stanislavski dio a los intérpretes de estos tres últimos la acción física de *esconder a Mariana*, señalándoles inmediatamente que tal acción no debe ser entendida literalmente, no se trata de ocultar a Marina detrás del cuerpo, meterla en una habitación y cerrar la puerta ni cubrirla con una cortina o una alfombra. Obsérvese que estas dos formulaciones tienen, al menos, dos características comunes: la primera es que van dirigidas hacia otra persona y no hacia uno mismo, con lo cual se evita el ensimismamiento, la interiorización de la acción; la segunda es la amplitud de interpretación, el enorme abanico de posibilidades de movimiento, gesticulación o entonación con que se pueden ejecutar estas acciones.

La primera característica le da un destinatario a la actividad que lleva a cabo el actor, evita el ensimismamiento, la interiorización de la acción, que tiene poco interés para el espectador, aunque para el intérprete sea una vivencia de gran intensidad; al formular la acción física dándole un destinatario externo, se establece un diálogo y se evitan los monólogos alternos, que es a lo que han llevado algunas interpretaciones equivocadas del sistema de Stanislavski en las que se da mucha importancia a la introspección y a la memoria emocional. ¿De qué sirve una vivencia muy intensa si el espectador no la ve?

La segunda característica, la gran diversidad de interpretaciones que tiene el título que se le pone a la acción permite al actor poder elegir la forma de ejecución física dentro de un amplio campo de posibilidades, adaptándola a su personalidad y a su estilo de actuación.

Lo que se lee en el libro de Toporkov induce a pensar que Stanislavski, a lo largo de una práctica pedagógica de muchos años, se fue despojando de muchos recursos y ejercicios que le parecían superfluos e incluso dañinos para el actor, hasta que en los dos o tres últimos años de su vida se quedó sólo con lo que le parecía esencial, imprescindible: las acciones físicas. Y esa esencialidad es lo que transmitió a sus discípulos y ellos, su vez, nos han transmitido a nosotros.

Toporkov cuenta que en aquellos años Stanislavski afirmaba que el momento más bello del trabajo de un actor es cuando el personaje desaparece y sobre el escenario sólo queda el yo personal del intérprete influido por las circunstancias dadas de la obra.

Pero dejemos al Estudio de Ópera y Drama con María Knébel y Vasili Toporkov en su interior y retrocedamos veinticinco años para encontrarnos con dos actores del Teatro del Arte que influyeron poderosamente en Stanislavski y provocaron un importante giro en su pedagogía.

Corría el año 1911 y Stanislavski atravesaba uno de los períodos más difíciles de su vida como creador. Hacía tiempo que había llegado a la conclusión de que el sistema de interpretación actoral empleado hasta entonces en el Teatro del Arte servía solamente para un limitado número de obras y autores. Lo que había demostrado ser un acierto en obras de Chéjov, Gorki, Ibsen o Tolstói no encajaba con los textos simbolistas de Maeterlinck, Hauptmann, Hamsun o Andréiev, pero al mismo tiempo se daba cuenta de que él no estaba en condiciones de resolver el problema, pues su formación, su experiencia y su intuición le llevaban por otros derroteros pedagógicos. Necesitaba encontrar un director y maestro de actores que, partiendo de la técnica que ya existía en el Teatro del Arte, condujese los actores por el sinuoso camino de los textos no realistas sin caer en el tópico y el cliché. Seis años antes había sufrido un estrepitoso fracaso con un estudio experimental puesto bajo la dirección de Meyerhold, tras lo cual se había prometido no volver a intentar una experiencia similar. Mostraba sin tapujos su insatisfacción con el trabajo de algunos de los actores más veteranos, acomodados en el éxito y sin deseos de emprender ninguna búsqueda. Por si fuera poco ese mismo año había invitado al escenógrafo y teórico Edward Gordon Craig a codirigir con él *Hamlet* y, una vez más, se había

evidenciado la falta de unidad estética entre la interpretación de los actores del Teatro del Arte y el osado dispositivo escénico ideado por Gordon Craig, consistente en un sistema de paneles móviles que se desplazaban por el escenario creando diferentes atmósferas.

Stanislavski se sentía extraordinariamente solo e incomprendido por sus actores, con alguno de los cuales había dejado de hablar para todo lo que no fuesen necesidades del trabajo. Consideraba casos perdidos la mayor parte de los actores veteranos y sólo confiaba en algunos de los actores más jóvenes, no contaminados aún por la rutina y el exceso de seguridad; sólo en ellos se podía encontrar la humildad necesaria para aprender a actuar con un método que aún no se había creado. Pero ¿dónde estaba el maestro que lo enseñase?

Este era el estado del Teatro del Arte cuando ingresaron en él dos jóvenes actores pobres en experiencia pero ricos en sueños. Se llamaban Evgueni Vajtánov y Mijaíl Chéjov, sobrino del escritor. La intuición de Stanislavski pronto le hizo fijarse en el joven Vajtánov, al que encargó formar un grupo con los actores más jóvenes y enseñarles los ejercicios que él intentaba enseñar los veteranos. La relación de Stanislavski con sus actores era tan tensa que le pidió a Vajtánov no mencionar su nombre y hacer como si la creación de un grupo de trabajo se le hubiese ocurrido al recién llegado. Tras algunos recelos iniciales Vajtánov fue aceptado por todos, incluso por los más conservadores. En poco más de diez años llevó a cabo una enorme labor pedagógica, actuó en varias obras, dirigió varios montajes dentro y fuera del Teatro del Arte, formó su propio estudio experimental, que luego se fusionaría con el del Teatro del Arte y demostró en la práctica que no existe contradicción entre el sistema de Stanislavski y el teatro no realista.

La última obra que dirigió Vajtánov fue *La princesa Turandot*, una fábula escrita por Carlo Gozzi cuya acción transcurre en una disparatada China imperial, con los actores entrando y saliendo constantemente del personaje, dirigiéndose al espectador, añadiendo texto que no es del autor, contando chistes, vistiéndose a la vista del público con toallas que figuraban turbantes, gabardinas anudadas por las mangas que figuraban capas o cordones de zapatos pegados al rostro como si fuesen bigotes de mandarín. En este montaje el artificio teatral estaba permanentemente ante los ojos del espectador: los propios actores cambiaban el decorado haciendo subir o bajar telas que representaban paredes, balcones o puertas, traían y llevaban mobiliario y cambiaban la iluminación trasladando focos de un extremo a otro del escenario. También eran los propios actores quienes interpretaban la música de la obra, formando una orquesta compuesta por un piano, peines, silbato y utensilios de cocina.

Y todo eso se hacía manteniendo la vivencia y la acción física como base del trabajo actoral. ¿Cómo es eso posible, se preguntarán ustedes, si no existen referentes en la vida cotidiana con los que se puedan establecer similitudes acerca de lo que pasa en la fantástica fábula escrita por Carlo Gozzi y convertida en alocado disparate por Vajtánov?

Nikolai Gorchakov, uno de los actores que participó en aquel montaje, escribió un libro que ha sido traducido al castellano con el título de *Lecciones de regisseur*, en el que relata numerosos episodios ocurridos durante los ensayos de la obra. Gracias a este relato podemos comprobar que Vajtánov iba aún más lejos que Stanislavski en la aplicación práctica del concepto de vivencia, pues Stanislavski quería que el actor buscara paralelismos entre las circunstancias existentes en un momento de la obra y acontecimientos reales o con posibilidades de ser reales en la vida del actor. Es el famoso “sí” mágico. Pero Vajtánov mandaba a paseo el entorno cotidiano y la vida real del actor y provocaba la vivencia allí mismo, en el ensayo. Vemos algún ejemplo.

Durante un ensayo de *La princesa Turandot* fue preciso repetir varias veces una escena en la que una de las damas acompañantes de Turandot debía mostrar su desesperación por no conseguir enamorar al príncipe Calaf y debía pronunciar su réplica entrecortada por el llanto. Pero la falsedad del llanto era demasiado evidente, así que, tras varias repeticiones, Vajtánov perdió la paciencia, cubrió de reproches a la actriz, le dijo que él no pensaba dirigirla y se encaminó hacia la salida; cuando estaba a punto de traspasar la puerta, oyó la voz de la actriz que, entre lágrimas verdaderas, le rogaba que volviese y continuase dirigiendo el ensayo; Vajtánov se acercó con paso ligero al escenario y le dijo a la actriz: “Ahora, con el estado que tiene, diga las palabras del papel”.

Durante los ensayos de *La boda*, una obra en un acto de Antón Chéjov, era frecuente que Vajtánov se acercase a un actor y le susurrase al oído: “acérquese sigilosamente al actor que está hablando y estornude cerca de su oído”. O: “usted ha bebido demasiado, así que cáigase dormido encima del actor que tiene a su lado cuando vaya a pronunciar su brindis”. Este recurso provocaba reacciones totalmente espontáneas y por lo tanto orgánicas en el actor, que a veces quedaban incorporadas al montaje. *La boda* comenzaba con todos los invitados bailando un frenética cuadrilla que tocaba un pianista borracho, colocado en primer término de espaldas al público; cuando acababa la cuadrilla el pianista se volvía de cara al público, con el rostro bañado en lágrimas y perdía el conocimiento, cayendo su cabeza inconsciente sobre el teclado. Este comienzo fue fruto de una improvisación provocada por Vajtánov durante un ensayo y el resultado fue tan satisfactorio que quedó incorporado al montaje.

Haciendo esto no es preciso buscar unas circunstancias dadas que puedan darse en un entorno real, cotidiano y por lo tanto cercano al actor. Lo que hacía Vajtánov era introducir a los actores en las circunstancias dadas de la obra, por irreales o absurdas que fuesen, desde el primer ensayo y olvidarse del entorno cotidiano. Los actores de *La princesa Turandot* actuaban según las normas de conducta de una compañía de aficionados que entendían la *commedia dell'arte* a su manera y que tenían unos recursos escénicos muy limitados; no necesitaban estudiar libros de historia sobre la China imperial, puesto que la China de Carlo Gozzi no existió nunca, y la de Vajtánov menos todavía.

Aún más lejos en su adaptación del sistema de Stanislavski fue Mijail Chéjov. Actor de extraordinaria versatilidad, dirigido por Stanislavski y por Vajtánov, asumió, tras la muerte de éste, la dirección del estudio experimental del Teatro del Arte. En 1928 abandonó la Unión Soviética, se estableció primero en Alemania, luego en Lituania y finalmente en Estados Unidos, donde llevó cabo una importante labor docente, elaboró un complejo sistema de formación actoral, publicó varios libros e interpretó numerosos personajes secundarios en películas de diversos géneros.

El sistema de entrenamiento actoral de Chéjov se poya en dos pilares fundamentales: la imaginación y la actividad física. Parte de la premisa de que es posible convertir una imagen mental en movimiento, incluso si se trata de una imagen abstracta, y si ese movimiento se repite durante el tiempo suficiente, se crea un estado emocional por sí solo, sin necesidad de buscarlo conscientemente por medio de la concentración o por medio del recuerdo de experiencias vividas o relatadas por otros.

En la metodología del sistema chejoviano se parte de cuatro calidades de movimiento que tienen su origen en la visualización de una imagen mental: moldeo, fluidez, irradiación y vuelo. En el moldeo el actor debe imaginar que el aire es una materia moldeable, de manera que se pone a “moldear” figuras de todo tipo no sólo con las manos, sino con los pies, las caderas, los hombros, la cabeza, la nariz, un solo dedo, etc. En la fluidez el actor debe imaginar que se encuentra sumergido en un medio fluido y que sus movimientos tienen un carácter ininterrumpido, sin cortes, sin frenazos ni acelerones bruscos, como ocurre cuando estamos sumergidos en el agua; también se puede imaginar que el cuerpo está hecho de agua, o de miel, o de gelatina o de cualquier otro material fluido que no permite saltos, cortes ni aristas y que obliga a que el movimiento sea constante, sin pausas. La irradiación consiste en imaginar que uno es capaz de lanzar rayos con una parte de su cuerpo o con todo el cuerpo y esos rayos pueden ir dirigidos a diferentes objetivos, a diferentes distancias, su haz puede ser más ancho o más estrecho, pueden ser cálidos o fríos, puede variar su naturaleza lo largo del ejercicio o pueden ser de diferentes materiales. En el vuelo el actor imagina que es capaz de volar y recorrer diferentes distancias a diferentes alturas, girar en el aire, lanzarse en picado, planear.

En las fases iniciales del entrenamiento cada una de las cuatro calidades se practica por separado, pero más adelante se combinan entre sí y con otros ejercicios en un proceso de complejidad creciente. Esos ejercicios añadidos pueden consistir en imitar el movimiento de un alga agitada por corrientes submarinas o hacer el movimiento correspondiente imaginando que el aire se ha sustituido por otro elemento de densidad diferente, como harina o pegamento.

Naturalmente, el actor no va a volar de verdad, lo más que puede hacer es correr por la sala con los brazos extendidos; del mismo modo no va irradiar ningún rayo, ni va a conseguir que su cuerpo sea tan maleable como una cinta de raso y las únicas figuras de aire que va a moldear tendrán existencia sólo en su imaginación; pero es que eso no es importante. Tampoco importa que sea diestro o torpe en el manejo de la plasticidad corporal, aunque veces surjan figuras y secuencias de movimientos de notable belleza.

Lo importante es el estado emocional que poco a poco va surgiendo en quien practica estos ejercicios y que su aparición es involuntaria, no es fruto de una laboriosa búsqueda intelectual que a menudo genera tensiones innecesarias.

Uno de los ejercicios más complejos y también más conocidos por lo que tiene de aplicación inmediata a la representación teatral de emociones es el gesto psicológico. Su finalidad no es la aparición de estados emocionales “en general” sino asociados unas circunstancias dadas concretas, es decir, a una frase o un parlamento de una obra, una situación, una escena o todo un acto. Por eso antes de comenzar el ejercicio se define la tarea o finalidad del personaje en la escena o situación concreta de la obra que se está trabajando; como decía Stanislavski en la etapa del Estudio de Ópera y Drama, se concreta una *acción física*.

Para definir verbalmente la tarea no vale cualquier palabra; es conveniente emplear los llamados verbos de acción. Un verbo de acción estimula la imaginación más que otro que no lo sea porque define la acción con una palabra que puede convertirse en actividad física, por ejemplo *atraer* en lugar de *convencer* o *presionar* en lugar de *insistir*.

Una vez definida una tarea concreta, por ejemplo, *esconder mi indecisión*, el actor busca una sucesión de movimientos que expresen la esencia de la tarea. Para ello se vale de lo que Chéjov denomina movimientos arquetípicos, es decir, movimientos fuertemente estilizados que implican a todo el cuerpo y que tengan el carácter de *esconder*. Los movimientos arquetípicos pueden reproducir acciones cotidianas como servirse agua en un vaso y beberla, abrir una puerta, etc. pero son de una amplitud y una fluidez inexistentes en el entorno cotidiano. Esta es la parte más laboriosa del ejercicio: encontrar una sucesión de movimientos y gestos arquetípicos que expresen la esencia de la tarea, pues hay que eliminar lo superfluo, los adornos innecesarios, los empujones y frenazos que rompen la fluidez y la continuidad de movimientos.

Cuando la secuencia de gestos y movimientos ya está preparada el actor la repite varias veces –Chéjov aconseja hacerlo tres veces– y después la hace una sola vez pronunciando simultáneamente las palabras del texto. Por último elimina externamente la secuencia de movimientos, aunque el actor continúa haciéndola en su imaginación y dice el texto de la escena. Si el ejercicio se ha hecho correctamente, las palabras deberían salir teñidas de la emoción adecuada, sin necesidad de emplear recursos de carácter psicológico.

El conjunto de ejercicios elaborados por Chéjov es muy amplio y no es éste momento ni lugar para extenderse en su enumeración. Pero sí creo necesario señalar que, a pesar de que muchas veces se haya dicho otra cosa, Chéjov es un discípulo de Stanislavski al que le preocupaban problemas similares a los que preocupaban a su maestro. Su técnica actoral parece muy diferente a la que se practicaba en el Teatro del Arte, pero ambas perseguían la misma finalidad: mostrar en escena actores vivos, que están viviendo las emociones del papel que encarnan o, mejor dicho, actores en los que se ha borrado la separación entre intérprete y personaje.

No todos los herederos de Stanislavski son rusos. En Estados Unidos existe desde los años veinte del pasado siglo una importante corriente pedagógica, con varias tendencias en su interior, de la que han salido importantes actores y directores teatrales y cinematográficos. Todo empezó en 1922, cuando el Teatro del Arte realizó su primera gira norteamericana, alcanzando un gran éxito. La impresión que produjo la compañía en los espectadores norteamericanos fue muy grande, pues nunca se había visto interpretar con tanta veracidad, que además alcanzaba a todos los papeles por pequeños que fuesen. Algunos actores del teatro del Arte decidieron quedarse en Estados Unidos y crearon el American Laboratory Theatre, donde enseñaban la técnica actoral que utilizaban en Moscú. En 1931 varios alumnos del American Laboratory

Theatre se unieron para formar el Group Theatre, una agrupación donde se estudiaba el sistema de Stanislavski y se montaban obras siguiendo sus directrices.

El grupo estaba dirigido por Lee Strasberg, Harold Clurman y Cheryl Crawford; mientras que el primero se encargaba de la dirección artística, los otros dos lo hacían de la parte financiera y administrativa. Strasberg puso un extraordinario énfasis en la creación de emociones verdaderas y para ello elaboró una serie de ejercicios destinados a crear estados de ánimo en los actores por medio de la memoria emocional, elemento que por aquel entonces Stanislavski empleaba cada vez menos, en beneficio de las acciones físicas.

El repertorio del Group Theatre estaba formado exclusivamente por obras de autores contemporáneos, a diferencia del Teatro del Arte, que alternaba autores clásicos y contemporáneos. Posiblemente la explicación de este hecho esté en que es más difícil relacionar la memoria emocional, es decir, los recuerdos personales de los actores, con una obra clásica en verso que con una obra contemporánea escrita en prosa coloquial.

Cuando Stella Adler, actriz del grupo, supo que Stanislavski estaba en París tratándose de la enfermedad que padecía, fue a verle y durante una semana acudió al hotel donde se alojaba para hablar con él sobre su sistema e incluso para practicar algunos ejercicios. La conclusión que sacó Stella Adler es que lo que Stanislavski estaba haciendo en Moscú tenía muy poco que ver con lo que Strasberg les estaba enseñando. A su regreso a Estados Unidos la actriz contó a los miembros del Group Theatre las explicaciones, análisis y ejercicios que había hecho con Stanislavski y eso desencadenó fuertes discusiones en el seno del grupo que acabaron con su escisión y con la expulsión de Lee Strasberg, que se defendía diciendo que el actor norteamericano es diferente al ruso y necesita más estímulos emocionales para construir su personaje.

Al cabo de unos años Lee Strasberg ingresó como profesor en el Actor's Studio y continuó impartiendo su versión del sistema de Stanislavski, conocida popularmente como "el método". Aunque su metodología no era la misma que en el Group Theatre y los ejercicios de memoria emocional tenían menor peso, al cabo de unos años se repitieron los mismos problemas: el repertorio que permite la aplicación de la técnica actoral de Lee Strasberg era limitado, pues en cuanto las circunstancias dadas o el estilo de la obra se alejan del entorno del actor, la actuación resulta poco verosímil. El Actor's Studio ha producido un excelente plantel de actores cinematográficos que han tenido sus mayores éxitos en películas de gran realismo psicológico ambientadas en la época actual, pero esos mismos actores se han prodigado poco en funciones teatrales de autores clásicos o de géneros no realistas.

Con una pedagogía muy distinta a la de Lee Strasberg destaca otro ex miembro del Group Theatre llamado Sanford Meisner. Parte del sistema de las acciones físicas pero, mientras que la mayor parte de los pedagogos rusos del Estudio de Ópera y Drama plantean al alumno la pregunta "¿qué haría yo si me encontrase en las circunstancias dadas de la obra?", Meisner se salta esa suposición, ese si condicional y enfrenta directamente el intérprete a estímulos externos reales que provocan en él una respuesta emocional instintiva, no buscada, algo parecido a lo que hacía Vajtánov cuando provocaba acontecimientos inesperados para el actor durante un ensayo, y el actor debía responder al estímulo desde el papel y desde las circunstancias de la obra.

Por ejemplo, Sanford Meisner tiene un ejercicio llamado de *actividad mecánica independiente* que básicamente consiste en lo siguiente: antes de estudiar el texto el actor debe elegir una actividad física que cumpla tres condiciones: debe ser difícil de hacer, no debe tener final y debe estar relacionada con la obra; una vez que el actor ha adquirido cierta destreza con la actividad, la ejecuta al mismo tiempo que dice el texto de la escena. Actividades como lanzar una pelota de tenis contra la pared y cogerla cuando rebota, lanzar un objeto pesado al aire y cogerlo antes de que llegue al suelo o botar un balón sin que se escape, exigen atención constante y esa atención entra en conflicto con la que exige la interpretación del texto. Con este ejercicio se consiguen básicamente dos cosas: en primer lugar evita que el actor se ensimisme, que concentre toda su atención en el texto y lo interprete siguiendo una partitura creada en los

primeros ensayos, cosa que acaba conduciendo al cliché y, en segundo lugar, el choque entre las dos atenciones hace que surjan de forma espontánea y por lo tanto sincera, adaptaciones en forma de gestos, pausas, cambios de ritmo, silencios o respuestas al interlocutor que llenan de vida la interpretación.

La lista de herederos de Stanislavski aquí esbozada es incompleta. Faltan Yuri Zavadski y Borís Zajava, actores de Vajtánov y Stanislavski, falta Pudovkin y su aportación a la interpretación cinematográfica, falta el británico Michael Redgrave, faltan miembros de la segunda generación de herederos, como Uta Hagen. Algunos ni siquiera se mencionan en estas últimas líneas porque no están traducidos a pesar del valor pedagógico de sus escritos y sus nombres son totalmente desconocidos entre los hispanohablantes. Faltan muchos, no hay sitio aquí para ellos y todos los citados han dispuesto de un espacio demasiado pequeño. Pero a pesar de ello creo que estas líneas han dejado constancia de que la herencia de Stanislavski es amplia y es diversa, que continuidad no significa dogma ni imitación y que el sistema de Stanislavski aún no se ha terminado de escribir.